Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ



Б. В. Томашевский ПИСАТЕЛЬ И КНИГА

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

Писатель и КНИГА

ОЧЕРК ТЕКСТОЛОГИИ

Издание второе



Вступительная статья
Б. М. ЭЙХЕНБАУМА
Подготовка издания и примечания
И. Н. МЕДВЕДЕВОЙ

*Редакция литературы по книгоиздательскому делу,
полиграфической технике и книжной торговле*

ОТ РЕДАКЦИИ

Работа Б. В. Томашевского «Писатель и книга. Очерк текстологии», написанная в 1927 и изданная в 1928 году, имеющая, по словам автора, «характер справочника или популярного курса», явилась первым опытом установления некоторой системы филологических приемов критики текста.

Как пособие книга Б. В. Томашевского содействовала созданию квалифицированных кадров специалистов по редактированию изданий классиков. В этом смысле книга не утратила своего значения и сейчас, хотя за тридцать лет советская текстология обогатилась большим опытом.

Отсутствие подобных пособий для издательских работников и побудили редакцию литературы по книгоиздательскому делу, полиграфической технике и книжной торговле подготовить к выпуску ее второе издание, хотя следует отметить, что сам автор при жизни не считал возможным ее переиздание без серьезных дополнений.

«Просто переиздать мою книгу 1928 года «Писатель и книга» невозможно, так как за тридцать лет сделано в этой области очень много, чего нельзя обойти молчанием». Так писал Б. В. Томашевский в редакцию в ответ на предложение создать книгу, обобщающую многолетний опыт подготовки и издания произведений русской классической литературы. Он надеялся предпринять такой труд, освободившись от многих литературных обязательств. Смерть помешала ему осуществить это намерение.

Отношение Б. В. Томашевского к своей книге 1928 года вполне понятно. Советское литературоведение за годы после ее издания шагнуло далеко вперед. Естественно, что некоторые положения ее подвергаются критике (например, в сборнике «Вопросы текстологии», выпущенном Издательством Академии наук СССР в 1957 году). Однако мастерский анализ рукописей и книг как источников класси-

ческого текста, показ методики текстологической работы со всеми ее сложностями и трудностями, многочисленные основанные на богатом опыте автора практические советы и сведения, которые найдет читатель в этой книге, делают ее издание полезным и в наше время.

Книга издается с небольшими изменениями по сравнению с первым изданием. Внесены исправления и уточнения, которые автор делал на принадлежавшем ему экземпляре, изъяты краткие сведения о наборе, корректуре и орфографии, которые были даны в «Приложении», так как сведения эти, не имеющие прямого отношения к теме книги, читатель может почерпнуть из многочисленных популярных пособий, вышедших после 1928 года. Вместо исключенного приложения в качестве приложений в конце книги редакция поместила несколько текстологических работ Б. В. Томашевского: вводную теоретическую часть обзора «Издания стихотворных текстов», две не публиковавшиеся еще статьи о практике издания классиков, написанные в 1950—1952 годах, а также работу по установлению окончательного текста классического произведения (по рукописям Пушкина) — характерный наглядный образец текстологической практики Томашевского.

Некоторые устарелые ссылки, непонятная для нашего времени полемика конца 20-х годов потребовали разъяснений; некоторые мысли книги понадобилось дополнить, так как они нашли свое продолжение и углубление в позднейших высказываниях автора (редакция пользовалась для этого записью лекций по текстологии, которые Б. В. Томашевский читал в Институте русской литературы Академии наук СССР в 1952 году, и некоторыми из его статей и заметок); многие ссылки потребовали уточнения и ориентации читателя в современной литературе вопроса. Разъяснения, уточнения и дополнения такого рода даны в редакционных примечаниях в конце книги. Эти примечания, в отличие от авторских, помечены в тексте знаком звездочки *.

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ РАБОТЫ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО

1

Советские издания русских классиков — одно из общепризнанных достижений нашего литературоведения, ставшее возможным прежде всего благодаря произведенным Октябрьской революцией изменениям в области книгоиздательского дела.

В дореволюционных изданиях сочинения русских классиков подвергались всевозможным искажениям — не только со стороны царской цензуры, но и со стороны частных издателей-капиталистов, смотревших на эти издания как на предмет быстрой и легкой наживы. Настоящей работы над текстами (за исключением некоторых особых случаев) не велось, а тем самым не накоплялось ни соответствующего опыта, ни традиций. Набор производился по любому прежнему изданию, без обращения к первоисточникам текста (т. е. к автографам и авторским изданиям), а набранный текст попадал уже прямо в руки корректоров, которые обращались с ним как с любым другим: «исправляли» по принятым нормам язык и пунктуацию, а вместе с тем зачастую пропускали опечатки и не замечали отсутствия в наборе отдельных слов и даже целых строк.

Очень характерно, что на вопрос родных, стоит ли выписать журнал «Нива», объявивший приложением на 1898 год сочинения И. С. Тургенева, Ленин ответил: «Если только Тургенев будет издан сносно (т. е. без извращений, пропусков, грубых опечаток), тогда вполне стоит...» [1].

Извращения, пропуски, грубые опечатки — таков был обычный средний уровень тогдашних изданий русских классиков.

После 1917 года положение резко изменилось. Особым декретом сочинения русских классиков были объявлены государственной монополией, а их издание поручено сформированному в декабре 1917 года Литературно-издательскому отделу Наркомпроса. Острая необходимость немедленно удовлетворить спрос на сочинения русских писа-

[1] *В. И. Ленин*. Соч., т. 37, стр. 91.

телей заставила отдел в первую очередь приступить к выпуску стереотипных изданий по сохранившимся у частных издательств матрицам. Однако рядом с этим редакционной частью отдела производилась проверка по первоисточникам текстов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова, Тургенева, Островского, Л. Толстого.

«В результате этой работы, — как сказано в «Каталоге Литературно-издательского отдела» (№ 1, июль 1919 г.), — Петербургское отделение Литературно-издательского отдела, во-первых, приступило к печатанию собраний сочинений Лермонтова, Островского и Л. Толстого, а во-вторых — издает ряд сборников и отдельных книжек «Народной библиотеки». Отдельной книгой выпущены «Записки охотника» Тургенева».

Характерна для того времени особая заметка, напечатанная в том же каталоге перед списком вышедших и готовящихся книжек «Народной библиотеки»: «В основу издания «Народной библиотеки» положены следующие принципы: 1) решительный отказ от поверхностно-пренебрежительного отношения к такого рода изданиям; 2) строгая проверка текстов с указанием каждый раз источников; 3) стремление к тому, чтобы внешний вид этих изданий не имел характера минутной дешевой книжки. Поэтому тексты всех изданий «Народной библиотеки» заново проредактированы по первоисточникам, которые и указаны на каждой книжке». В самом языке этой заметки чувствуется решение отойти от всякой официальной и казенно-деловой речи. Не случайно и то, что на книжках «Народной библиотеки» не поставлены фамилии редакторов: было решено, что имя автора не должно сопровождаться именами издательских работников — в том числе и редакторов.

Редакционную работу по подготовке новых изданий русских классиков возглавил тогда Константин Иванович Халабаев — молодой филолог, воспитанник Петербургского университета, человек больших знаний и редкой работоспособности. Проникнутый идеями социальной революции и строительства новой культуры, он быстро сумел не только организовать и наладить работу над текстами классиков, но и придать ей строго научный и систематический характер. Такую работу нельзя было делать в одиночку — надо было собрать небольшой рабочий коллектив. Весной 1918 года Халабаев обратился ко мне (мы были товарищами по университету) с предложением принять участие в проверке текстов. На очереди было издание сочинений Лермонтова в одном томе (готовый набор оказался в бывшей типографии А. Ф. Маркса, издателя «Нивы»), «Записки охотника» Тургенева и книжки «Народной библиотеки» (Гоголь, Тургенев, Л. Толстой). В работе над другими текстами Халабаеву помогали А. Л. Слонимский, С. М. Бонди.

Так была начата работа над советскими изданиями русских классиков. С первых же шагов стало ясно, что старым изданиям доверять нельзя, что всю работу надо делать заново. Мало того: оказалось, что работа прежних редакторов была не только небрежной (за исключением очень редких случаев), но и кустарной — лишенной всякой теоретической опоры, всяких текстологических принципов. Само слово «текстология» в дореволюционной практике отсутствовало — такого термина и такой науки до 1917 года не существовало.

Итак, надо было одновременно заниматься и проверкой текстов и созданием теории: приходилось решать такие важнейшие текстологические проблемы, как правильный выбор основного текста, освобождение его от цензурных искажений и всякого рода ошибок, право на редакторские конъектуры и проч. Между тем потребность в новых изданиях классиков росла с каждым днем все сильнее — и все яснее определялась ответственность Литературно-издательского отдела (в 1919 году превращенного в Государственное издательство) за качество этих изданий.

В 1922 году возник срочный вопрос об издании сочинений Пушкина — хотя бы избранном, хотя бы в одном томе. Необходима была постоянная и ответственная помощь филолога-пушкиниста. Выбор остановился на Борисе Викторовиче Томашевском, тогда уже известном своими пушкиноведческими и стиховедческими работами; именно в это время вышло отдельное издание «Гавриилиады» («Труды Пушкинского дома», 1922), текст которого был установлен по ряду списков Б. В. Томашевским. Это была сложная и совершенно новая текстологическая работа. Тем более естественным было привлечение именно Томашевского к редактированию нового издания сочинений Пушкина. Впоследствии Томашевский сам вспоминал: «С 1923 по 1929 г. в пушкинских изданиях отдела ближайшее участие принимал я, редактируя эти издания совместно с К. Халабаевым. /.../ Издания начались с тонких брошюр «Народной библиотеки». В работе над этой серией производился радикальный пересмотр текстов. /.../ Когда эта работа продвинулась, был выпущен однотомный Пушкин» [1]. Следует прибавить, что одновременно с этой практической работой Томашевский энергично взялся за разработку текстологии как науки.

2

1922-й год был в области текстологии годом горячих дебатов, центром которых служил вопрос о выработке «канонического» текста сочинений Пушкина. Понятие «канонический», заимствованное из богословской науки (там оно возникло при установлении евангель-

[1] *Б. Томашевский*. Издания стихотворных текстов. Обзор. — «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 1060—1061.

ского текста), соответствовало господствовавшему тогда в литературоведении высокопарному стилю. Этот стиль достался в наследство от теоретиков символизма, смотревших на художника как на боговдохновенного жреца и «демиурга». Как ни велико, казалось бы, расстояние от такого рода тем и понятий до текстологии, на самом деле работа текстолога (если только она хоть немного поднимается над ремесленным, корректорским уровнем) неизбежно соприкасается с эстетическими и искусствоведческими проблемами. Ведь редактору-текстологу приходится не только «проверять» тексты, но и устанавливать процесс работы автора над произведениями, обнаруживать наличие разных редакций и их соотношение, выяснять условия появления в печати (цензурные искажения, ошибки) и проч. В результате этих сложных научных операций и возникает самый ответственный, в иных случаях и самый трудный, вопрос о выработке если не «канонического», то по крайней мере определенного основного текста данного произведения, т. е. текста, который можно считать очищенным от всех как вынужденных, так и случайных искажений и соответствующим той стадии, которую следует считать завершающей авторскую работу. По мере обнаружения новых фактов или материалов этот основной текст может подвергаться дальнейшим исправлениям (поэтому тем более нельзя называть его «каноническим»), но в каждый данный момент он должен быть предельно и всесторонне обследован, исправлен и мотивирован. Все эти проблемы возникли в теоретической литературе 1922—1923 годов, и Б. В. Томашевский был одним из самых деятельных участников этого движения.

В 1922 году появилась книга известного тогда пушкиниста М. Л. Гофмана «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине»[1]; вступление кончается словами: «Без изучения поэтики, без изучения Пушкинской эпохи, без изучения биографии и проч. и проч. не может быть научного историко-литературного изучения Пушкина, но и историко-литературное исследование, и поэтика, и биография не могут существовать без точного, канонического и полного текста сочинений Пушкина. И потому вопросы текста должны предшествовать всяким другим вопросам».

Как литератор и ученый М. Л. Гофман был тесно связан с философией и эстетикой символизма[2]; характерно поэтому, что в своей

---

[1] Эта книга имела такой успех, что издательство «Атеней» в том же году выпустило ее вторым изданием (общий тираж 4000 экз.).

[2] Об этом, помимо всего прочего, свидетельствуют сборники его стихотворений («Кольцо. Тихие песни скорби», Спб., 1907 и «Гимны и оды», Спб., 1910), а также книга «Соборний индивидуализм. Религиозно-философский очерк» (Спб., 1907).

книжке он больше всего хлопочет о создании незыблемого пушкинского «канона» в двух направлениях: 1) канона в выборе и расположении произведений (отграничение «созданий гения» от «материалов поэтической мастерской») и 2) канона в выборе текста.

Б. В. Томашевский выступил против текстологических рецептов М. Л. Гофмана.

«Для разрешения вопроса о каноне в двойственной постановке его (выбор произведений и выбор текста) привлекается психологический принцип «художественной воли поэта», «воли взыскательного художника». Издатель должен изучить вопрос — чего хотел сам Пушкин. Вот вкратце положительные утверждения Гофмана в их самой общей формулировке», — не без иронии писал Томашевский в статье «Новое о Пушкине» [1].

Расплывчатой и уже достаточно обветшалой фразеологии Гофмана, с характерным для него упором на «канон», Томашевский противопоставляет точку зрения, обоснованную иным эстетическим и историко-литературным опытом.

«Каждая стадия поэтического творчества есть сама по себе поэтический факт, — утверждает в той же статье Томашевский. — Каждая редакция стихотворения отражает творческий замысел поэта. Наличие различных, разновременных «исправлений» (вернее — «изменений») свидетельствует об художественной изменчивости поэта. /.../ Для науки нужны все редакции и все стадии творчества».

Что же касается принципа «воли поэта», будто бы обеспечивающего выбор и «канонизацию» текста, то Томашевский считает обращение к этому понятию «просто словесной заменой одной проблемы другой, не упрощающей положения».

«Как установить волю поэта? — пишет он. — Какие завещания он нам оставил? Да и была ли такая единая «каноническая» воля? Воля менялась, и каждая редакция отмечает изменение воли. /.../ Канона нет и быть не может».

Сущность разногласия лежит за пределами текстологии самой по себе: она заключается в том, что для Гофмана художественное произведение в его «завершенном» виде является высшим и предельным «созданием гения», качественно отличающимся от предшествующих стадий, тогда как с точки зрения Томашевского любая стадия художественной работы (в том числе и окончательная) представляет собою процесс, отражающий непрерывное и нескончаемое движение замысла. Гофман видит в черновых редакциях и вариантах только «материалы поэтической мастерской», между тем как для Томашев-

---

[1] Альманах «Литературная мысль». Пг., 1923, стр. 171—186. Статья датирована 12 сентября 1922 года.

ского никакой **принципиальной** разницы между черновыми и беловыми текстами произведения нет, поскольку так называемый беловой, или окончательный, текст есть на самом деле тоже лишь одна из стадий творческой работы, не имеющей своего объективного предела, или «канона». Меняя текст произведения, писатель движется не от плохого к хорошему (такого рода изменения составляют ничтожную часть его работы), а от одних решений художественной задачи к другим, перебирая при этом разные возможности, часто колеблясь в выборе вариантов и иногда возвращаясь к первоначальному (часто у Пушкина).

Надо признать, что эта динамическая теория, подсказанная Томашевскому новым эстетическим и историческим опытом, гораздо более соответствовала реалистическим тенденциям послереволюционного искусствоведения, чем глубоко статическая и опиравшаяся на старую немецкую эстетику теория Гофмана.

Характерно, что Гофман относился отрицательно к так называемым конъектурам, т. е. к предположительным восстановлениям или исправлениям неполного или испорченного авторского текста. Еще в 1898 году Ф. Е. Корш предложил исправить одно слово в опубликованных П. В. Анненковым (выпущенных Пушкиным) октавах «Домика в Коломне»: вместо «У нас его недавно стали *знать*» — «У нас его недавно стали *гнать*». Эта догадка была подсказана анализом смысла — и отчасти графическими соображениями; обнаруженный впоследствии автограф подтвердил правильность этой редакторской конъектуры. Гофман, издавший отдельной книжкой свое текстологическое исследование «Домика в Коломне» [1], не только прошел мимо догадки Корша (или не знал о ней?), но и повторил ошибочное чтение этого слова. В октаве XIV в печатном тексте 1835 года были допущены ошибки, искажающие и синтаксис и смысл: «Поет *уныла* русская девица, как Музы *нашей*, грустная певица»; в автографе — «Поет *уныло* русская девица, как Музы *наши*, грустная певица». Гофман не счел возможным исправить печатный текст по автографу и оставил, как было. «Печатаемый нами текст «Домика в Коломне», — говорит он в предисловии, — точно воспроизводит издание 1835 года — каноническое чтение, установленное Пушкиным».

Г. Винокур имел все основания сказать по этому поводу в своей книге: «...нужно разве быть столь критически беспомощным, как Гофман, который, очевидно, полагает, что искаженный печатный текст есть «последняя» по сравнению с рукописью «воля автора», чтобы и

---

[1] *М. Л. Гофман*. История создания и текста «Домика в Коломне». Пг., 1922.

теперь еще повторять в тексте «Домика в Коломне» эту явную нелепость» [1].

Томашевский решительно не согласен с Гофманом в вопросе о конъектурах: «Конъектура — основной принцип критического издания текстов, — говорит он в статье «Новое о Пушкине». — Спорить с конъектурой значит сложить оружие перед проблемой критического прочтения произведения, ибо прочтение стихотворения (в рукописи. — *Б. Э.)* не представляет собой простого механического разбора начертаний (хотя и здесь необходим палеографический критицизм), но также и оценку и осмысление прочитанного...»

Впоследствии Томашевский выступил с еще более решительной защитой права редактора-текстолога на конъектуру: «В свое время значение конъектуры в чтении чернового текста было настолько самоочевидно, что об этом не говорили и не оспаривали права редактора на конъектуру, на реставрацию стихотворения. Анненковские материалы — это сплошные конъектуры. Но когда утратилось чутье стиля и языка Пушкина, конъектура стала источником грубых ошибок и искажений. И в наши дни была поднята М. Л. Гофманом резкая кампания против всякой конъектуры вообще (что не мешало самому Гофману делать иногда конъектуры). Понятно — конъектура должна делаться осторожно и на основании внимательного изучения рукописи. Но нельзя отказаться от конъектуры, так как отказ от нее значит отказ от критики текста» [2].

3

Первой текстологической работой Томашевского в Государственном издательстве было отдельное издание «Каменного гостя» Пушкина (апрель 1923 года). В некоторых отношениях это издание следует считать образцовым и смотреть на него как на одно из замечательных текстологических достижений того времени. Текст этого издания напечатан по автографу (о чем сказано на обороте титульного листа); после основного текста следует большое приложение: «Варианты и истории печатного текста» (стр. 45—86). Варианты автографа даны в последовательности авторской работы и сопровождены редактор-

---

[1] *Г. Винокур.* Критика поэтического текста. М., 1927, стр. 37. Надо отметить, что в наше время, как это ни странно, были рецидивы такого рода «критической беспомощности» при сличении печатных текстов Гоголя, Тургенева, Л. Толстого с их рукописями. Некоторые примеры см. в статье Н. Гудзия и В. Жданова «Вопросы текстологии» («Новый мир», 1953, № 3).

[2] *Б. Томашевский.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, стр. 43.

скими пояснениями, а история печатного текста представлена в виде полного обзора разночтений, обнаруженных при сличении шестнадцати изданий «Каменного гостя» — начиная с первого (в сборнике «Сто русских литераторов», 1839) и кончая изданием 1919 года (в серии «Народная библиотека») [1].

Очень важны слова, сказанные впоследствии Томашевским об издании 1923 года: «Его особый характер объясняется желанием редакторов показать характер работы, производившейся для установления текстов, печатавшихся в этой серии (т. е. в серии «Народная библиотека». — *Б. Э.),* и несколько популяризировать проблемы практической текстологии, продемонстрировав печальную судьбу произведений Пушкина. /.../ В драме оказалось 89 мест, подвергшихся искажению в разных изданиях. /.../ При этом характерно, что издания некритически перепечатывали текст один с другого». В итоге Томашевский имел полное право констатировать, что «настоящего текстологического труда в дореволюционных изданиях не было» и что «подлиннсе изучение текста начинается только в наше время» [2]. Здесь особенно верно и многозначительно употреблено слово «труд»: текстологические работы были и в старое время, но настоящего т р у д а в них не было, потому что неясны были цели и проблемы — не было ни теории, ни традиций.

Итак, издание «Каменного гостя» 1923 года было своего рода итогом текстологических прений 1922 года.

Следующим событием было появление собрания сочинений Пушкина в одном томе, под редакцией Б. Томашевского и К. Халабаева (1924). Хотя оно было избранным, но все основные произведения Пушкина были в нем напечатаны — тем самым оно содержало практические решения не только вопросов текста, но и вопросов отбора и расположения.

В специальном проспекте было сказано: «Во избежание субъективного произвола редакторы стремились воспроизвести то неосуществленное поэтом издание, планы которого сохранились в его бумагах. /.../ При выборе художественных произведений из издания устранено все безусловно отвергнутое Пушкиным. /.../ Введено в первую очередь все, что было объединено Пушкиным в изданных им самим сборниках 1829—1835 гг., в той именно редакции, в какой произвсдения его в эти сборники включались. Лишь искаженное цензурой восстановлено по первоисточникам /.../ каковыми являлись в первую

---

[1] Интересно сделанное здесь же резюме относительно издания 1919 года: «Общее число отступлений от текста автографа сократилось до 16 мест, т. е. втрое менее наиболее исправных критических изданий (Морозова и Венгерова)».

[2] «Литературное наследство», т. 16—18, стр. 1093.

очередь прижизненные издания, а затем автографы Пушкина и наиболее авторитетные из современных ему копий».

В первых двух изданиях однотомника редакторы не считали нужным обращаться к автографам во всех случаях; при подготовке третьего издания работа была сделана заново. «...Обращение к автографам (если при этом соблюдается достаточный такт), — говорит Томашевский в обзоре пушкинских изданий, — дает возможность ввести поправки и найти случайные, механические или цензурные искажения печатного текста» [1].

Тщательное изучение рукописных и печатных текстов Пушкина, предпринятое в теснейшей связи с историко-литературным изучением его творчества, привело Томашевского к мысли подвести итоги сделанному в пушкиноведении и наметить дальнейшие его перспективы. Такая работа (к сожалению, в очень сжатом варианте) появилась в 1925 году под заглавием «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения».

Первая половина книги (52 страницы из 107) посвящена вопросам текста (хронологический обзор изданий, методы изучения рукописей и проч.). «Так как основой изучения поэта являются его произведения, — говорит в самом начале книги Томашевский, — то совершенно естественно, что установление текста является до некоторого предела первой научной задачей, возникающей перед исследователем». Это напоминает слова Гофмана в его «Первой главе науки о Пушкине». Однако книга Томашевского содержит явную полемику с принципами и методами Гофмана как текстолога: это сказывается и в решении вопроса об изучении автографов, и в отношении к конъектурам, к транскрипциям и т. д.

В противоположность Гофману Томашевский описывает процесс работы Пушкина над текстом сугубо простыми, рабочими терминами: «сводка», «выборка», «отделка»: «Сперва мы имеем так называемый первоначальный черновик /.../ который у Пушкина носит характер стенограммы творческого процесса. /.../ Но подобный черновик, если в нем даже есть стихотворный скелет, представляет собой только сырой материал для произведения. После этого начинается сводка его воедино. Сводная рукопись представляет обычно выборку из черновика связной стиховой редакции. Сводка подвергается уже мелочной стилистической отделке — одни слова заменяются другими, не нарушая целостности фраз и стихов, — и очень часто композиционной обработке, в которой отсекаются иной раз крупные части стихотворений. После такой работы стихотворение перебеляется» (стр. 41—42).

---

[1] «Литературное наследство», т. 16—18, стр. 1064—1065.

Эта нарочитая сухость языка и терминологии противостоит чрезмерной (и безвкусной) высокопарности Гофмана.

В другой работе Томашевский заявил, что «вопреки широко распространенному мнению», изучение черновиков не вскрывает нам «тайники творчества», а только «восстановляет, и то не полностью, процесс работы» [1].

Что касается модного тогда метода транскрипции черновиков [2] (образовалось даже нечто вроде специальности «транскриптора» или «транскрибатора»), то Томашевский высказался решительно против нее: «Транскрипция нужна лишь как приложение к факсимильному изданию /.../ но никоим образом не как самоценный труд. Попытки восполнять транскрипцию описанием вряд ли к чему приведут. Правильнее всего совершенно отказаться от транскрипций и делать только скелет и сводку, сопровождая его связными контекстовыми вариантами всех слоев. Только при таких условиях есть гарантия, что исследователь внимательно прочтет и изучит рукопись и избежит обычных ошибок, сопровождающих механическое прочтение» (стр. 49). Томашевский был прав — и транскрипцию в конце концов признали бесполезным способом [3].

4

Работа в Государственном издательстве дала Томашевскому возможность сильно расширить свой текстологический опыт: кроме сочинений Пушкина он (совместно с К. И. Халабаевым) редактировал собрания сочинений Достоевского и Островского. Особенно значительным и новым для своего времени было издание сочинений Достоевского. Во-первых, до этого издания никакой настоящей текстологической работы над его произведениями не производилось — и при сверке обнаружилось такое же (если не большее) количество извращений, пропусков и грубых опечаток, как и в изданиях других классиков. Во-вторых, к основным текстам произведений были приложены очень интересные материалы: таблицы разночтений всех прижизненных изданий и некоторые дополнительные сведения по истории текста. Таким образом, это издание художественных произведений Достоевского (как и издание «Каменного гостя»), оставаясь массовым или популярным, приобрело вместе с тем научный характер, благодаря чему оно не утратило до сих пор своего текстологического значения.

---

1 «Литературное наследство» т. 16—18, стр. 1057.

2 О транскрипции см. в настоящем издании, стр. 78—86.

3 Ср. в работе С. М. Бонди «О чтении рукописей Пушкина» («Известия АН СССР. Отделение общественных наук», 1937, № 2—3, стр. 571—572).

Естественно, что в итоге всей этой напряженной работы собрался большой и разнообразный материал, который можно было систематизировать и обобщить — с тем, чтобы получилось нечто вроде текстологической методики, но с теоретическим обоснованием главных ее положений.

Так получилась вышедшая в 1928 году (в ленинградском издательстве «Прибой») новая работа Томашевского «Писатель и книга. Очерк текстологии».

Этой книге предшествовало появление работы московского филолога Г. О. Винокура «Критика поэтического текста» (изд. Гос. Академии художественных наук, 1927), представляющей собою нечто вроде текстологического трактата. В предисловии Винокур писал: «Что касается самого содержания этой работы, то меня интересовали в ней преимущественно методологические вопросы. Однако изложение свое я строил применительно к практической проблеме, стоящей перед ученым издателем художественного текста. В силу этого предлагаемая работа ни в какой степени не претендует быть исчерпывающим философским ответом на поставленную в заглавии тему». Однако на деле книга Винокура явилась попыткой дать именно философское обоснование текстологических решений — с обильными ссылками на немецкую филологическую и философскую литературу и с соответствующей терминологией.

Книга Томашевского написана в ином плане и стиле, с совершенно явной и даже подчеркнутой установкой на практику.

«Настоящая работа, — говорится в предисловии, — имеет в виду дать общие и необходимые сведения о книге как средстве передачи текста литературного произведения». Дальше прямо сказано, что «повышать книжную культуру было бы желательно не на одних классиках» и что наши современники «в каком-то числе» тоже станут классиками. Таким образом, книга эта написана как практическое руководство, предназначенное не столько для «ученых издателей» русских классиков, сколько для издателей и редакторов художественной литературы вообще.

В противоположность Винокуру Томашевский не прибегает к помощи философии, а в разделе библиографии указывает всего шесть книг: две — по методологии истории русской литературы (обе академика В. Н. Перетца) и четыре — по текстологии (из них одна иностранная). При всем том по многим и как раз самым важным вопросам (выбор текста, «воля автора», конъектуры) Винокур стоит гораздо ближе к Томашевскому, чем к Гофману, о чем сам говорит в предисловии: «Внимательный читатель без труда заметит, что, при всем различии наших общих взглядов и устремлений, я сплошь да рядом только по-своему излагаю то же самое, что предполагаю за формули-

ровками Томашевского[1], но с большей, на мой взгляд, последовательностью и логической точностью».

Надо сказать, что при всей своей содержательности книга Винокура сравнительно быстро устарела — и, пожалуй, именно вследствие той чрезмерной логической «последовательности», которую автор считал главным ее достоинством. В иных случаях естественно, чтобы в текстологических решениях отражалась свойственная самой художественной литературе противоречивость. В книге Винокура некоторые сложные проблемы слишком выпрямлены или решены чересчур логично, отвлеченно.

Книга Томашевского шире по материалу, а в решении некоторых вопросов — гибче и убедительнее. Характерное вообще для работ Томашевского сочетание строгого и простого научно-делового стиля с глубоким художественным чутьем представлено здесь в полной силе. Этим отчасти объясняется тот факт, что книга эта, в основных своих разделах и выводах, сохранила значение до наших дней и должна быть причислена к классическим трудам советского литературоведения.

Текстологию Томашевский определяет как «практическую дисциплину, во многом являющуюся особого рода прикладной филологией» (стр. 30).

Первый раздел посвящен вопросу о «природе книги» — ознакомлению с тем, «как книга делается».

Затем следует раздел о рукописи как источнике текста: здесь собственно текстология вступает в свои права — идет речь о чтении черновиков, транскрипциях и т. д.

В следующем большом разделе, «История текста», попутно с конкретными фактами и наблюдениями высказываются общие и весьма существенные принципиальные положения, обнаруживающие связь некоторых проблем текстологии с эстетикой, с искусствоведением — с пониманием самой природы художественного творчества. Например, Томашевский говорит о часто наблюдаемом в художественной работе различии между субъективным намерением или замыслом автора и результатом: «Поэтому вовсе не намерение автора и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дают ему смысл. /.../ Произведение создает не один человек, а эпоха, подобно тому, как не один человек, а эпоха творит исторические факты» (стр. 151).

Чтобы верно понять этот важный тезис, надо учесть, что его острие было направлено против Н. К. Пиксанова, выдвинувшего в

---

[1] Винокур имеет в виду указанные выше работы Томашевского: статью «Новое о Пушкине» (1923) и книгу «Пушкин» (1925).

статье «Новый путь литературной науки» («Искусство», 1923, № 1) будто бы новую задачу — «выявлять внутреннюю телеологию или мотивацию поэтических средств и их конечного результата, поэтического произведения». В качестве наиболее надежного способа «обнажения художественной телеологии» Пиксанов рекомендовал «изучение текстуальной и творческой истории произведения по рукописным и печатным текстам». Томашевский решительно не согласен с этой, в сущности, старой и даже архаической постановкой вопроса. «...Принцип внутренней телеологии, — говорит он, — с которым надо оперировать очень осмотрительно и осторожно, отнюдь не является универсальной отмычкой для художественного анализа произведения, особенно если его низводят до индивидуально-психологической интерпретации личного намерения автора» (стр. 152).

Прямое и чрезвычайное значение для текстологии имеет другой тезис, органически связанный с первым. Если историк литературы изучает не отдельно стоящие произведения, а литературную эволюцию, то он «должен видеть в отдельном произведении не только его статическую *форму* (понимая это слово в широком значении), не только замкнутую в себе законченную систему; он должен примышлять и угадывать в произведении следы движения». Один из способов, помогающих уловить это движение, — «в самих статических объектах вскрывать элементы динамики и кинематики. История создания и работы над произведением именно и дает этот материал. При изучении истории текста вскрывается уже не статическое явление, а литературный процесс его выработки и становления. /.../ Таким образом, история текста (в широком смысле этого слова) дает историку литературы материал движения, который не лежит на поверхности литературы, а скрыт в лаборатории автора» (стр. 148). В свете этого общего положения решается один из важнейших и иногда труднейших вопросов практической текстологии, а именно: «какую редакцию произведения считать основной?»

Томашевский говорит: «Существует один, универсально применяемый принцип выбора редакции — это принцип последнего авторского текста. Принцип этот вообще дает правильный результат, но сам по себе он настолько механистичен, что не может служить основанием для критики текстов. Это скорее практическое правило, оправдывающееся в большинстве случаев. Однако, как всякое правило, принцип этот допускает исключения, если он расходится с рациональными основами выбора текста» (стр. 175). Приводятся случаи, свидетельствующие о том, что «художественная индивидуальность автора меняется»: «Иногда изменения, испытанные индивидуальностью автора, так глубоки, что он приходит в конфликт с собственным творчеством. Такова судьба авторов, испытывающих всякие «кризисы», «обраще-

ния» и т. п. /.../ Вообще говоря, всякая переработка произведения есть изменение в целом или в частях поэтической системы автора. Чем ближе переработка к моменту создания произведения, тем она органичнее, тем более эта перемена системы соответствует основному художественному замыслу. Но чем дальше отходит автор от своего произведения, тем чаще эта перемена системы переходит в простые заплаты нового стиля на основе чуждого ему старого, органического. /.../ В силу такой постановки вопроса были случаи, когда окончательно принятым (со стороны редактора-текстолога. — *Б. Э.)* текстом не был текст последней авторской обработки» (стр. 175—176).

Особо выделяет Томашевский те случаи, когда в силу исторических соображений редактор может предпочесть напечатанный в свое время текст тому, который потом подвергся авторским изменениям или который удалось восстановить или исправить по обнаруженным впоследствии источникам и материалам. По мнению Томашевского, это приложимо к произведениям, «имевшим ограниченное литературное влияние и переиздающимся не по художественным, а по историко-литературным соображениям»: «В переизданиях такого рода редактор всегда обязан брать редакцию той эпохи, к которой относится наибольшая литературная действенность издаваемого произведения. Однако, — продолжает Томашевский, — эта историческая точка зрения, которая вместо понятия «произведение» подставляет понятие «известный в свое время текст произведения», имеет очень ограниченную сферу применения, и если, например, нам теперь удается по неизученным или плохо изученным документам восстанавливать подлинный текст, до сих пор неизвестный, произведений Пушкина (так произошло с «Каменным гостем», с «Историей села Горюхина»), то никакие исторические соображения не заставят нас предпочесть фальсифицированные тексты ранних изданий подлинному воспроизведению первоисточника» (стр. 177).

5

Книга Томашевского была естественным завершением первого периода советской текстологии — теоретическим итогом накопленного за десять лет опыта. На основе сделанной за эти годы работы редакция Отдела русских классиков (по-прежнему во главе с К. И. Халабаевым) могла уже взяться за такие большие и сложные издания, как «Полное собрание художественных произведений» Достоевского, «Полное собрание художественных произведений» Л. Толстого, «Сочинения» Тургенева, «Собрание сочинений» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Томашевский имел все основания впоследствии сказать, что 20-е годы были «переломной эпохой в текстологическом изучении Пушкина» и

в текстологии вообще: «Не только намечены задачи изучения, но и в значительной степени реализованы на практике. Создались кадры текстологов. Ни в одной области литературного дела не было такой тесной смычки теории с практикой, как здесь. Все более и более уходит в область истории пренебрежительное отношение к вопросам издания текстов. Если еще не во всех издательствах и не во всех «отделах классиков» усвоили себе представление о том, что издание текста не есть дело технической перепечатки, что это работа научно-творческого порядка и ее успешность может быть гарантирована только привлечением специалиста, то это все же воспринимается как рецидив дореволюционного книжно-спекулятивного отношения к изданию как источнику частной наживы. Халтура псевдоспециалистов несколько задерживает процесс изживания дореволюционного дилетантства и спекуляции. Однако этот процесс наметился — и колеса истории повернуть назад нельзя» [1].

Последние слова относятся уже к 30-м годам, когда монополия Государственного издательства на издания классиков была прекращена и право на эти издания получили другие учреждения и организации (Издательство Академии наук СССР, «Советский писатель», «Academia» и др.). Впрочем, и в пределах ГИЗа появлялись иногда издания, не стоявшие на уровне достигнутых Отделом классиков результатов, — как бы специально для того, чтобы сделать этот уровень более ощутимым. Так, в серии «Дешевой библиотеки» (М., ГИХЛ ОГИЗа, 1934) вышел избранный Пушкин; по словам Томашевского, редакцию текстов в этом издании «приходится признать простой перепечаткой с неудачными домыслами, без проверки по первоисточникам» [2].

Шеститомное издание Пушкина 1930—1932 годов (приложение к журналу «Красная нива») оказалось дефектным по другой причине: оно набиралось на линотипе недостаточно подготовленными рабочими. «В результате издание постигла полная катастрофа. Редакторы принуждены были писать письма в газеты, где в очень резких выражениях квалифицировали настоящее издание с технической стороны. Действительно, по количеству опечаток и по их нелепости это одно из «замечательных» явлений печатного искусства» [3].

Основной текстологической проблемой для 30-х годов была проблема так называемых академических изданий классиков. Эта но-

---

[1] «Литературное наследство», т. 16—18, стр. 1104.

[2] *Там же*, стр. 1082.

[3] *Там же*, стр. 1066. Редакторами этого издания были такие крупные пушкинисты и текстологи, как М. А. Цявловский, Б. В. Томашевский, С. М. Бонди, М. К. Азадовский, Ю. Г. Оксман.

вая и очень ответственная задача возникла, помимо всего прочего, в связи с такими важными годовщинами, как столетие рождения Л. Толстого (1928), столетие смерти Пушкина (1937), 125 лет со дня рождения Гоголя (1934), Лермонтова (1939): надо было ознаменовать эти даты научными полными собраниями сочинений и писем. Предшествовавшая текстологическая работа сделала вполне возможным осуществление этой очередной задачи, но вместе с ее появлением возникли некоторые новые проблемы, требовавшие нового опыта и теоретического обсуждения.

Возник вопрос о соотношении текстов в академических и массовых, или народных, изданиях. Томашевский твердо стоял на той точке зрения, что установление и выработка основного текста особенно важны именно для народных изданий, потому что в академических изданиях, по самой их идее, центральное значение приобретает история текста — история работы писателя; основной текст осмысляется при этом как одна из стадий работы — пусть завершительная. Поэтому до конца своих дней Томашевский настаивал на том, что народные издания не должны быть механической перепечаткой академических, что их основные тексты должны быть заново проверены и исследованы.

Другой важный вопрос, касающийся именно и только академических изданий, — это вопрос о включении и подаче всех черновых редакций и вариантов. С одной стороны, для изучения той самой «динамики» творческого процесса, о которой шла речь, черновой материал совершенно необходим — и, конечно, в возможно полном объеме; с другой — целесообразно ли загромождать издание этим материалом (количество которого может иногда оказаться далеко превышающим размеры основного текста)? И как сделать, чтобы публикация вариантов давала достаточно точную и четкую картину работы? Например, основной текст «Войны и мира» Л. Толстого занял в «юбилейном» издании его сочинений четыре тома (9—12); столько же томов заняли избранные черновые редакции и отдельные куски (тома 13—16). Если бы редакторы решили опубликовать с исчерпывающей полнотой весь черновой материал романа (т. е. не только редакции, но и мелкие варианты), то это заняло бы, пожалуй, не менее десяти томов. А сколько времени и сил взяла бы подготовка этого материала к печати, его проверка в корректуре и т. д.! Есть ли в такого рода задаче достаточный практический смысл?

Взгляды Томашевского на этот вопрос, по-видимому, менялись. В обзоре пушкинских изданий (1934) он писал: «Большим вопросом является подача вариантов. Теоретически в таком издании должны быть все варианты, но на деле это, конечно, невозможно и не нужно. Такое издание должно только вполне точно и на материале фикси-

ровать все основные этапы создания пушкинских произведений. Оно должно являться путеводителем по всем первоисточникам, характеризуя текстовые особенности и оценивая значение каждого. /.../ Документальным это издание не должно быть. На то предпринято издание факсимиле. Здесь мы лишь должны получить исчерпывающие для дальнейшего углубления вопроса указания по истории текста. Иной подход превратит издание в кучу транскрипций»[1]. Однако на деле Томашевский отступил от этих (как мне кажется, совершенно правильных) положений и дал в юбилейном издании Пушкина все черновые варианты «Евгения Онегина». Думается, что это было сделано не в порядке полемики с самим собой, а в согласии с планом и типом всего издания. При нынешних возможностях (фото, микрофильм) печатание всех черновых вариантов в самом издании сочинений производит впечатление технического анахронизма.

Существо вопроса заключается, однако, не в способах публикации чернового материала, а в задачах и методах его изучения. В полемике с М. Л. Гофманом, как мы видели, Томашевский утверждал, что изучение черновиков не вскрывает нам «тайники творчества», а лишь «восстановляет, и то не полностью, процесс работы»; но восстановить процесс художественной работы во всей его динамике и показать, таким образом, всю сложность замысла и всю подвижность или изменчивость его осуществления — это, в сущности, равносильно тому, что в свое время называлось «тайниками творчества», и это, конечно, достаточно важная текстологическая задача. Поэтому нет ничего удивительного или странного в том, что, пройдя через работу над установлением основных текстов Пушкина, Томашевский обратился к специальному изучению его черновых рукописей, набросков, планов и т. д.

Первые его работы такого типа относятся еще к началу 30-х годов (см. например, «Из пушкинских рукописей» в «Литературном наследстве», т. 16—18, 1934), остальные — к 40-м (например, о «Тавриде» Пушкина в «Ученых записках» ЛГУ, серия филологических наук, вып. 16, 1949). Последняя такая работа, опубликованная в 1955 году[2], явилась совершенно новым решением вопроса о тексте и сюжете стихотворения «Клеопатра».

Чрезвычайно важное значение имеет раскрытая Томашевским первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки», обнаруживающая доцензурный замысел романа[3].

---

[1] «Литературное наследство», т. 16—18, стр. 1107.

[2] «Ученые записки» ЛГУ, вып. 25, см. приложения к настоящему изданию.

[3] «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. 4—5, 1939.

Из всего сказанного достаточно ясно видно, сколько напряженного труда было вложено Томашевским в дело развития советской текстологии и как плодотворен был этот труд. Многими своими успехами (как в разработке теоретических основ, так и в практике) советская текстология обязана именно ему — его поразительной энергии, его колоссальным знаниям, его блестящему уму.

Именно поэтому имя Б. В. Томашевского не может не быть почтено особенным признаньем — как имя одного из основоположников советской текстологии.

Б. Эйхенбаум

ПИСАТЕЛЬ
и
КНИГА

ОЧЕРК ТЕКСТОЛОГИИ

Настоящая работа имеет в виду дать общие и необходимые сведения о книге как средстве передачи текста литературного произведения. Вопрос разбирается преимущественно на анализе изданий русских классических писателей. Однако почти все трудности при издании классиков связаны с тем, как эти писатели были изданы при их жизни. Классики были современниками. И наши современники, в каком-то числе, станут классиками. Поэтому не бесполезно было бы предвидеть все последствия при издании современной художественной литературы и повышать книжную культуру было бы желательно не на одних классиках.

Б. Томашевский

Июль 1927

ВВЕДЕНИЕ

Отношение ученого и читателя к литературе новой и древней совершенно различно. В то время как древние памятники литературы считаются весьма подходящим предметом изучения, современная литература была до последнего времени в большом пренебрежении в ученых кругах. Настоящим филологом считался лишь тот, кто знал древние языки, древнюю письменность, древнюю литературу. Невежество в области новой литературы не считалось фактом, понижающим ученость филолога, в то время как неосведомленность в памятниках далекого прошлого устраняла исследователя из кадровых академических кругов.

Причин такой различной расценки древней и новой литературы — как бы они ни были равноправны по своей природе — много. В первую очередь здесь замешано читательское отношение к предмету. Современный писатель понятен своему читателю без особой подготовки, кроме так называемой общеобразовательной, т. е. достаточен какой-то общий культурный уровень, чтобы читать и вполне понимать современное произведение. Самое чтение литературных произведений современной и вообще новой литературы представляет некоторую культурную потребность. Не надо быть «специалистом», чтобы интересоваться беллетристикой. Литература обслуживает широчайшие круги читателей. Меж тем древние литературы требуют для ознакомления с ними целого ряда специальных знаний. Нужно знать язык, на котором написано произведение, причем знание этого языка не может сочетаться с удовлетворением нужд практической жизни, подобно знанию какого-нибудь нового языка: нет народов, говорящих на древнегреческом, латинском или старосла-

вянском языках, не говоря уже о языках гораздо более специальных, вроде древнеегипетского и т. п. Таким образом, к древней литературе в ее подлинной форме нельзя подойти иначе, как преодолев специальные перегородки. Знать язык, конечно, мало, надо знать историю, бытовую обстановку, чтобы понять точный смысл чуждого современной жизни произведения. Кроме того, вообще, чтобы заинтересоваться древним произведением, нужно быть в какой-то мере специалистом, т. е. направлять свое внимание на предметы, не привлекательные для культурного большинства.

Все это способствует резкому отграничению новой литературы от старой, книг для развлечения от книг для изучения.

Есть еще одно обстоятельство, отличающее древние литературы от новых. На пороге возникновения новой европейской культуры — в XV веке — было изобретено книгопечатание. Распространение книгопечатания приблизительно совпадает с тем хронологическим рубежом, который в европейской культуре отделяет «старое» от «нового». Древняя литература не знала типографии, для новой — это почти единственный способ распространения. Книгопечатание резко изменило характер *источников* литературных текстов. Для древних авторов окончательной формой произведения была рукопись. С этой рукописи снимались копии, причем, понятно, все копии имели друг от друга некоторые отличия. С этих копий снимались новые копии, иногда спустя много времени после создания произведения; подобный способ передачи вводил в текст грубейшие искажения. Самые копии в большинстве случаев дошли до нас в чрезвычайно несовершенном виде, так как, переходя из рук в руки на протяжении веков, они не всегда избегали порчи, вызванной простым невежеством владельца или хранителя, не понимавшего значения рукописи, находившейся в его распоряжении. Таким образом, древнейшие памятники дошли до нас в немногих противоречивых, заведомо искаженных копиях, зачастую попорченных временем или неосторожным обращением. Самое прочтение этих документов требует специального навыка, умения «разобраться» в документе, определить его древность, его происхождение, расшифровать написанное. Еще более трудностей представляет разгадывание, каким искажениям подвергся оригинал со сто-

роны переписчиков. Все это требует специальных знаний, большого опыта, большого умения. Таким образом создались специальные отрасли знаний, связанных с изучением и установлением древних текстов. Ведь, чтобы прочесть древние египетские и ассирийские тексты, современной науке пришлось разгадать и восстановить самые языки, на которых эти тексты написаны, так как традиция не сохранила связи между древними восточными языками и современностью.

Законность научных дисциплин, связанных с восстановлением текстов и с изучением древних документов,— критики текстов и палеографии — явствует из самого предмета.

Иначе дело обстоит с современной и вообще новой литературой. Новый автор в огромном большинстве случаев работает для печати. Подлинным текстом признается не единая авторская рукопись, а книга, над которой производит работу сам писатель. Книга размножает текст в массовом количестве подобных друг другу экземпляров. Искажения, которым подвергается книга в печати, совершенно иного рода, чем искажения переписчиков, которые часто не понимают того, что они переписывают. Существует распространенная во всех кругах убежденность, что книга точно передает намерения автора. Прочтение книги не является уделом специалистов, так как доступно всякому грамотному, т. е. человеку даже с весьма низким культурным уровнем; точно так же как будто отсутствуют те обстоятельства, которые по отношению к древней литературе вызывают специальную критику текста: искажения считаются столь маловажными, что нет особой нужды их разыскивать. Книга ясна сама по себе, без специального ее изучения.

Вот почему долгое время считалось излишним применение к изучению новой литературы методов классической филологии и иных отраслей филологических наук, имеющих дело с древними памятниками письменности.

Между тем в действительности дело обстоит несколько иначе. Книгопечатание — отнюдь не идеальный способ передачи произведения. Типография, подобно писцу, искажает оригинал. Дело не в качестве искажений, а, скорее, в их количестве. Порча текста существует одинаково как в древних, так и в новых литературах. Разница лишь в том, что древние тексты весьма часто испорчены ради-

кально, в самом своем существе, а новые тексты по большей части искажаются только в деталях, на первый взгляд не особенно существенных.

Искажение современных текстов тем более обычно, что кажущаяся «простота» книгопечатания отдала все дело воспроизведения текста в руки техников. Если нельзя издавать древнего автора без филолога и самый факт авторитетного издания старого памятника расценивается как научная работа высокой квалификации, то новые авторы отдаются в распоряжение обычному техническому аппарату современных издательств, что, как мы увидим из дальнейшего, крайне пагубно отзывается на качестве воспроизведения. Издателя филологическая сторона интересует менее всего. Книга есть вещь, которая становится предметом наблюдения разных специальностей, весьма далеких от филологии. Интересы автора, задачи точного воспроизведения оригинала не всегда отчетливо сознаются этими специалистами и часто никем в издательстве не представлены. Сам же автор в большинстве случаев беззащитен против посягательств книжных специалистов *.

Изучение новых текстов и анализ источников новой литературы наметились как отрасль научной филологии лишь в конце XIX века и до сих пор не пользуются в научной среде должным признанием. Однако сама жизнь выдвинула эти вопросы. С тех пор как новая литература стала предметом научного изучения или, по крайней мере, изучения, стремящегося к тому, чтобы стать научным, нельзя было более игнорировать факт искажения текста в современной системе его воспроизведения.

При первой же попытке научного издания сочинений классического писателя новой литературы выяснилось, что источники текста, которые, по установившемуся мнению, считались совершенно точными, обнаружили серьезные искажения подлинного текста — искажения, которые ни в какой мере не могут игнорироваться.

В самом деле, если искажения древних текстов грубее искажений новых текстов, то это еще не свидетельствует об их большей значительности. По отношению к какому-нибудь древнеегипетскому тексту современный ученый в лучшем случае ищет точного смысла памятника. Всякие тонкости стиля, словоупотребления, диалектические особенности безвозвратно исчезли.

Не многим лучше дело обстоит и в классической филологии, где могут быть реставрированы лишь в самых общих и грубых чертах стилистические особенности текста, где критика текста имеет задачей устранение «темных», с точки зрения элементарного значения, мест и где понятие стиля касается самых общих сторон словесного построения речи.

Совершенно иное дело — памятники новой литературы, написанные на языке, еще *бытующем*. Здесь мельчайшая стилистическая подробность может весьма резко изменить восприятие рассказа. Например, если в пьесах Островского особенности купеческого говора — иной раз указанные только в начертании слов — заменить общим литературным языком, по нормам общей грамматики, то вследствие такого изменения, нередко сводимого к изменению немногих букв, исчезнет вся бытовая красочность языка действующих лиц. Переставьте в словах «энегрично фукцируют» несколько букв, и исчезнет весь смысл слов, весь сатирический заряд автора. Достаточно в речи какого-нибудь героя заменить форму «мене» на современно-литературную «меня», чтобы изменить разом характер обрисованного лица. Эти мелочные стилистические детали в новой литературе являются таким же красочным и сильным средством выражения и обнаружения художественного замысла, как и сюжет.

Между тем книжные искажения в первую очередь изменяют эти стилистические детали, не всегда понятные для некоторых работников издательств и типографий.

И в самом деле, не нужно думать, что в противоположность памятникам древней литературы, доступным только специалистам, памятники новой литературы понятны без всякого затруднения всем и каждому. Нетрудно на опыте убедиться, что и в современной литературе для каждого читателя найдется много непонятного. Достаточно внимательно вчитаться в любую книжку, чтобы ясно увидеть, что почти на каждой странице встретится или незнакомое слово, или неясный оттенок значения слова, вообще известного, или какая-нибудь бытовая деталь, или какой-нибудь факт профессионального или научного порядка, неясный без комментария. Испытаннейший знаток языка, энциклопедически образованный человек всегда найдет темные места, ускользающие от непосредственного понимания. Особенно это справедливо

по отношению к умершим авторам, представителям культуры прошлого, хотя бы и не далекого. Здесь сплошь и рядом пропадает для сегодняшнего читателя намек на факт, когда-то известный, ныне совершенно забытый, на обычай, вышедший из употребления, на бытовую деталь, вытесненную развитием техники и изменением социальных отношений. Нам не вполне ясны обиход крепостного периода, городская жизнь в иных условиях и вся сложная система обычаев, связанных с иными материальными условиями жизни, передвижения, труда, досуга и т. п.

Таким образом, и новая литература для понимания требует некоторого «аппарата». Пусть это касается относительных деталей, но чем ближе литературный памятник к нам, тем заметнее и важнее составляющие его детали. Если этот памятник подвергается сравнительно меньшему искажению, зато искажается то, что имеет неизмеримо большее значение для восприятия.

Все это показывает, что по отношению к новой литературе точность воспроизведения требуется гораздо большая, чем по отношению к литературам древним.

Подобное положение привело к тому, что в современной филологии выработалась некоторая система приемов критики текста, отчасти перенесенная из опыта изучения древних памятников, отчасти обусловленная своеобразием нового материала. Эту систему филологических приемов принято обозначать словом «текстология».

Текстология не есть специальная наука; скорее, это некоторый метод, некоторое научное орудие, при помощи которого наука добывает необходимые ей данные.

Но, как всякий научный метод, непосредственно связанный с материалом, текстология преследует не только теоретические, но и практические цели. Это — практическая дисциплина, во многом являющаяся особого рода прикладной филологией.

В самом деле, совершённые ошибки не только должны быть предметом бесстрастного наблюдения. Они должны послужить основанием некоторому опыту, и филология, констатируя и изучая эти ошибки, должна указать пути к тому, чтобы эти ошибки не повторялись. Понятно, никакой текстолог не может надеяться создать такие условия, при которых книги будут печататься безошибочно, но всякий изучавший вопросы редакционного дела с точки зрения гарантий точности воспроизведения изда-

ваемого может указать на причины появления ошибок и тем отчасти парализовать разрушающее культуру слова влияние факторов искажения.

Текстология не только изучает прошлое и не только высказывает пожелания в настоящем. Она должна искать путей к повышению качества книги в будущем. Все классические писатели были когда-то современными писателями; будем думать, что кое-кто из современных нам писателей станет классиком. Если нам удастся повысить качество книги, мы тем самым повысим качество культурного наследия, передаваемого нами будущим поколениям.

Таким образом, перед текстологией встают две основные проблемы: одна — связанная с интересами науки, другая — с интересами практики.

Вопрос об истории текста и вопрос об издании автора — это два основных вопроса, связанных с предметом. Однако в живой работе оба эти вопроса неотделимы один от другого. В лице каждого текстолога в той или иной мере историк соединен с редактором. Только в частных случаях иногда та или иная сторона дела упрощается в силу различных частных причин; вообще же говоря, нельзя ставить вопрос об издании, не выяснив истории текста; с другой стороны, как мы увидим далее, вопрос об истории текста теснейшим образом связывается с вопросом об издании изучаемого памятника, с вопросом редактирования. Тем не менее в дальнейшем я попытаюсь излагать эти вопросы раздельно. Необходимо читателю лишь учесть, что раздельность изложения ни в какой мере не связана с раздельностью самой работы.

Изложению обоих вопросов необходимо предпослать краткие сведения о самом материале, над которым приходится работать текстологу.

ИСТОЧНИКИ

Книга как источник текста

В первую очередь всякому занимающемуся вопросами текста необходимо точно знать природу книги.

Прежде чем дать общую оценку книги как документа, заслуживающего большего или меньшего доверия, необходимо вкратце ознакомиться с историей создания книги, с тем, как книга делается. Остановимся на основных этапах создания книги, отмечая главным образом те стороны дела, которые влекут за собой порчу текста.

От момента создания произведения до момента появления отпечатанной книги в магазине произведение переживает сложную прихотливую историю. Я опускаю начальные стадии, имеющие более экономический характер,— стадии переговоров автора с издательством, заключения договора и т. п. Впрочем, уже в этой стадии произведение часто претерпевает крупные изменения. Издатель всегда блюдет — и в этом его назначение — интересы книжного рынка. Книжный рынок определяется потребностью читателя, и в этом отношении издатель является как бы представителем всего коллектива читателей. Экономические расчеты — это лишь переведение в цифры, подлежащие учету, читательской психологии, и в прозаических бухгалтерских расчетах выражаются — или, лучше сказать, должны были бы выражаться — подлинные читательские запросы, разношерстные и разнообразные, приведенные к единой мере — выгодности издания. И здесь автор сразу может натолкнуться на указания, что книга должна быть определенного размера, должна быть рассчитана на определенный круг читателей и т. д. Все эти соображения могут вызвать изменения и переработку, не всегда совпадающие с намерениями автора. Но,

чтобы не задерживаться на этом, возьмем идеальный случай, когда автор может сдать в набор рукопись в том виде, как он сам того хочет.

Итак, первым этапом превращения рукописи в книгу является момент сдачи ее в набор. В интересах автора, которые в данном случае совершенно совпадают с интересами издателя, необходимо с самого начала приложить все усилия к тому, чтобы его рукопись вызывала как можно меньше искажений текста в дальнейшем. Состояние, в котором рукопись поступает в печать, в значительной степени предопределяет дальнейшую судьбу произведения. Вот почему на то, как изготовлена эта рукопись, или, по издательской терминологии, *оригинал*, обращают такое большое внимание. Автор должен знать, что чем легче будет работа в дальнейшем, тем точнее будет книга. Отсюда первое правило: *оригинал должен быть сдан в окончательном виде*, т. е. автор не должен рассчитывать на то, что в корректуре ему удастся что-либо исправить или изменить. Ему надо твердо помнить, что корректурные поправки значительно менее гарантируют исправность набора, чем текст оригинала. Практика показывает, что все вставки в текст набираются гораздо неряшливее, чем самый текст. Издатель же заинтересован в том, чтобы не удорожать книгу. Стоимость корректуры, если она сложна, может без нужды значительно удорожить издание. К сожалению, правило это обычно не выполняется, и нет корректуры, в которую автор не внесет своих изменений. Отсюда обычное недоверие издателей к авторам, желание устранить их от участия в корректуре.

Другое правило вытекает из того, что чем труднее печатать книгу, чем напряженнее труд наборщика, тем более он делает ошибок. В интересах автора облегчить труд наборщика. Отсюда следствие: *оригинал должен быть четко и чисто переписан*. Издательства требуют, чтобы оригинал поступал в печать только переписанным на машинке. Если автор сам не имеет пишущей машинки и не владеет машинописью, то, поручив машинистке переписать оригинал, он должен «авторизовать» копию. Переписка на машинке — один из самых скверных способов передачи текста. Нет такой машинистки, которая не делала бы грубейших ошибок при переписке. Поэтому автор должен внимательно и детально просмотреть копию на машинке, обязательно считать ее с оригиналом, а если об-

стоятельства позволяют, то поручить это дело посторонним лицам. Недостаток автора состоит в том, что он обычно слишком хорошо знает, что он написал. Поэтому он в неверно напечатанном угадывает то, что должно быть написано, и не замечает самых простых ошибок. Кроме того, при просмотре своего произведения автор слишком вникает в существо дела и уделяет мало внимания деталям. Сверка же копии с оригиналом всегда должна быть до некоторой степени механична. Один из редакторов многочисленных изданий сочинений Пушкина рекомендовал при считке читать наоборот — с конца к началу, чтобы, обессмыслив целое, все внимание направить на детали. Вряд ли можно воспользоваться этим советом на практике, так как подобное чтение больших произведений может вызвать непреодолимые затруднения и сильно понизить темп работы. Но самая идея — добиваться буквального совпадения путем отвлечения внимания от целого, от общего смысла, пожалуй, не совсем неверна.

Возвратимся к внешнему виду оригинала, который будем считать исполненным на машинке. Четкость и чистота отнюдь не исчерпываются чистотой начертания отдельных букв. Автору надо следить, с одной стороны, за орфографией и пунктуацией, чтобы избежать лишней мелкой корректуры, с другой — за общим расположением материала. Общий вид рукописи должен быть таков, чтобы по ней сразу можно было догадаться, как это все будет напечатано в книге. Поэтому крайне нежелательны перечеркивания, надписывания, подклейки, вставки на полях и т. п. Исправления должны быть совершенно отчетливы и ясны.

Все, что здесь сказано, является не только советом или пожеланием. Надо помнить, что несоблюдение всего этого влечет за собой искажение текста. Если редактору, изучающему какое-нибудь издание, удастся раздобыть оригинал, с которого оно печаталось, то состояние оригинала даст вполне определенные показания, в какой мере можно полагаться на точность издания и какую степень доверия можно иметь к изучаемому печатному тексту.

Добавлю к прежде сказанному, что заголовки должны быть отчетливо выписаны и различной системой подчеркиваний должно быть определено их взаимное отношение.

По правилу, принятому во всех издательствах, оригинал должен быть переписан на одной стороне листов,

так, чтобы оборот листов был чистый. Страницы (или, точнее, листки) должны быть пронумерованы.

Изготовленный таким способом оригинал поступает в набор, но прежде он размечается техническим редактором (или лицом, исполняющим соответственные функции). Технический редактор размечает, каким шрифтом надо набирать книгу, какой формат избирается для страницы, как набирать заголовки, титула и т. д. С этими техническими указаниями оригинал поступает к метранпажу* и от него непосредственно к наборщику.

Не буду останавливаться на технике набора и укажу лишь самое необходимое. Набор существует двух родов— машинный и ручной. Ручной набор являлся единственным в прошлой практике типографского дела, и на нем мы в первую очередь остановимся. Наборщик работает перед так называемой кассой, т. е. столом с открытыми ящиками-отделениями, в которых насыпаны различные литеры в известном порядке (см. иллюстрации на стр. 36—37).

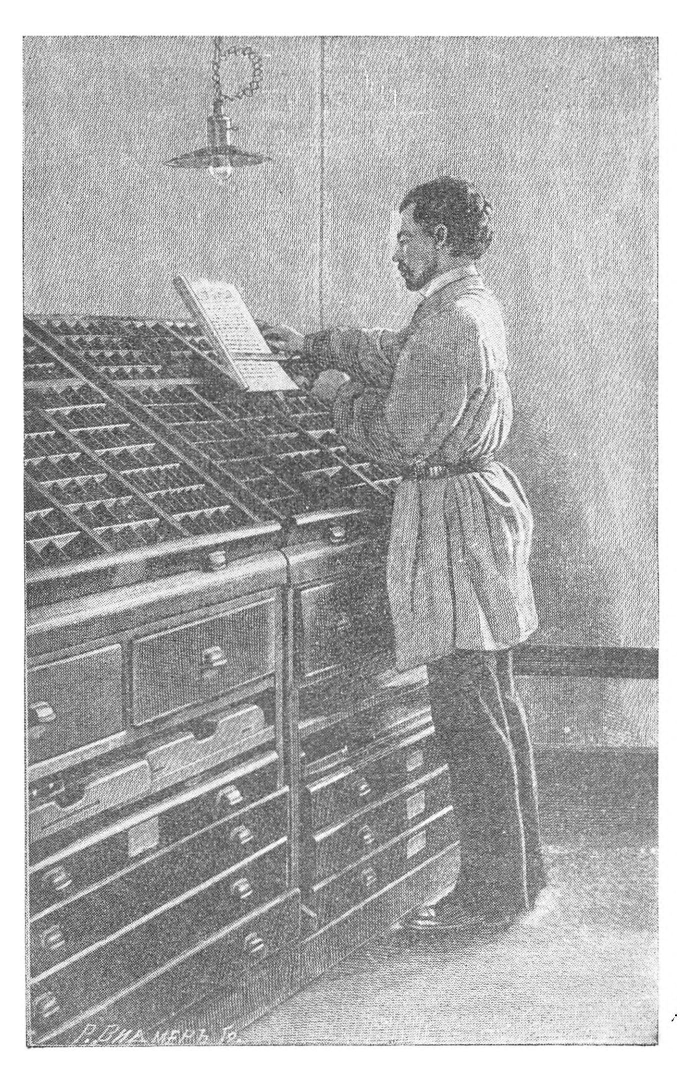
Для того чтобы понять причину опечаток, остановимся на «психологии» набора *, которая во многом напоминает психологию чтения вслух или переписывания.

Было бы неверно предполагать, что наборщик, читая оригинал, набирает буква за буквой, т. е., увидев определенную букву в оригинале, достает соответствующую букву из кассы, затем ищет в оригинале следующую букву и т. д. Набор по буквам сильно замедлил бы процесс труда, что каждый знает по технике переписывания. Вместо того, чтобы разбирать оригинал буква за буквой, наборщик сразу охватывает взглядом несколько слов и запоминает их. Разберем, что происходит при этом.

Так как слова состоят из букв, то процесс набора начинается с разглядывания отдельных букв. При этом разглядываются не все буквы, а только наиболее характерные для слова, все же слово угадывается сразу, по своему общему «рисунку». Практика показала, что наиболее характерные и заметные буквы: 1) крайние, 2) такие, самый рисунок которых бросается в глаза, например, буквы, имеющие надстрочные и подстрочные части: «б», «р», «й» и т. п. Наоборот, буквы, находящиеся внутри слова и сами по себе не выделяющиеся, не участвуют в образовании рисунка слова, и в них вглядываются только тогда, когда по первоначальному зрительному впечатлению не угадывают слòва, например слòва незнакомого.

А		Б		В		Г		Д		Е		Ж		З		И		І	
К		Л		М		Н		О		П		Р		С		Т		У	
Ф	Х	Ц	Ч	Ш	Щ	Ъ	Ы	Ь	Ѣ	Э	Ю	Я	Ѳ	V	Й	—	§	*	)
А	Б	Е	І	Р	С	У	Ф	Ъ	† №	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
ѵ	ѳ	ч		с		т		у		р		в		і		;	:	!	?
»	э	ѣ												й		-		Шпа 1 п.	ціи 2 п.
ю		ы		з		м		и		н		о		ц		.		Тройныя шпаціи	
х		к		л										п		,		Круг-лые	
щ		ш		ж		а		Полу-круглые		е		д		ъ		ф		Квадраты	
ь		я		б												г			

Раскладка литер в старой русской наборной кассе



Наборщик за работой у наборной кассы
(со старинной гравюры)

Далее, прочтя несколько слов, наборщик «запоминает» их, т. е. заменяет представления зрительные представлениями о значении этих слов: для запоминания нужно понимание (исключение — незнакомые слова и имена).

Таков процесс восприятия. После этого начинается обратный процесс: то, что запомнилось, служит толчком к действию. Сперва запомнившаяся фраза переводится в речь, произносимую мысленно, про себя. Затем эту свою немую речь, возникшую под влиянием прочитанного, наборщик разлагает на слова, а слова на буквы. Представление о каждой букве вызывает у него движение руки в ту или иную часть кассы за соответствующей литерой. Что дело обстоит так, а не иначе, легко доказывается тем, что система, по которой наборщик разлагает прочитанное слово, ни в какой мере не определяется тем, из каких букв состоит это же слово в оригинале. Отчетливее всего это наблюдается, когда приходится перепечатывать книгу старой орфографии по новой. Как известно, при наборе по оригиналу со старой орфографией легче переводить ее в новую, чем сохранять старую, и, если наборщику почему-либо приходится набирать по старой орфографии, имея перед глазами точный оригинал, он всегда наделает ошибок, выкинув «ъ», заменив «ѣ» буквой «е», «і» — буквой «и» и т. п. Очевидно, недостаточно видеть перед собой отдельные буквы — надо прочесть кусок текста, а затем снова про себя произнести и снова сообразить, как этот текст следует написать или напечатать.

Следовательно, общая схема процесса набора будет следующая:

I. Восприятие прочитанного:

1) разглядывание необходимых букв оригинала,
2) угадывание по общему рисунку слов и фраз,
3) запоминание прочитанного отрывка.

В результате этой стадии является представление о прочитанном.

II. Набор.

Отправным пунктом является представление о прочитанном:

1) перевод представления во внутреннюю речь (про себя),
2) разложение речи на слова и слов на буквы,
3) вызываемые представлением об отдельных буквах движения руки к кассе.

Замечу, что этот процесс набора предопределяет то, что наборщику все время приходится отрывать глаза от оригинала и затем находить прочитанное. Следует учесть еще одно: хотя и необходимо иметь представление о прочитанном, но представление это может быть и не особенно глубоким и не вызывать особой работы мысли, т. е. не требовать, чтобы доискивались до общего смысла прочитанного. Труд набора довольно механичен, и можно набирать, не вникая в прочитанное, не обращая внимания на смысл, вернее — не замечая смысла фраз. Поэтому наборщик может не заметить при наборе бессмысленности целой фразы. Напротив, бессмысленность отдельного слова обычно наборщик замечает именно потому, что он читает, угадывая целые слова фразы, а для этого надо, чтобы прочитываемое слово было ему хорошо знакомо. Бессмысленное слово, не поддающееся угадыванию, как незнакомое, сразу остановит внимание наборщика.

Изложенный процесс в каждой стадии имеет свои причины ошибок.

1. Разглядывание букв.

Если оригинал написан нечетко, происходит постоянное неверное чтение букв. Нет ничего легче, чем прочесть рукописное *ш* как *т* и обратно, и таким образом вместо слова «шопот» * набрать «топот» [1] или неверно сгруппировать составляющие буквы штрихи и, например, вместо *ш* прочесть *ги* или наоборот (отсюда опечатки типа «башня» вместо «богиня». В одном из новых изданий «Евгения Онегина» Татьяна в последней главе изображена «неприступною башней»). Так в «Борисе Годунова» Пушкина не особенно отчетливое слово рукописи в стихе:

Беспечен он как *мирное* дитя

было еще при жизни поэта напечатано *глупое*. Все это доказывает необходимость того, чтобы авторы в своих же собственных интересах заботились о четкости рукописи, а именно отчетливо разбивали слова на буквы, избегая слишком «слитного» письма и нехарактерных начертаний: особенно это относится к таким буквам, как *т, ш, п, н, и*. Этот факт полезно учитывать и при анализе испорченных в печати мест. В таком случае полезно бывает переписать это место и посмотреть, как оно выглядит в рукописи и

[1] На этом основана типичная опечатка в книгах со старой орфографией: смешение глагольных форм на *шь* и *тъ*: «знаешь» — «знаетъ».

не могло ли оно быть прочитано иначе. Иногда, особенно если есть, кроме того, мотивы, дающие основание предполагать истинный текст, подобный опыт решает вопрос окончательно.

2. Угадывание слов по общему рисунку.

Всякое угадывание есть, собственно говоря, воспоминание. Чтобы угадать напечатанное слово, надо его знать заранее и помнить, какой оно имеет печатный рисунок. Собственно в чтении мы узнаем знакомые словесные рисунки. Ввиду того что русские слова (склоняемые и спрягаемые) изменяются в своем окончании, это угадывание распадается на две части — разглядывание «основы» слова и его «окончания». Этим объясняется, почему концы слов рассматриваются несколько внимательнее, чем начала. Здесь есть опасность угадать не то слово, которое напечатано. Это приводит к обычной подстановке слов более знакомых, скорее приходящих на память вместо менее знакомых или вовсе не знакомых, при условии, что общее начертание слов сходно [1]. Так, вместо непривычной, устарелой формы «табатерка» (от «tabatière») наборщик склонен прочесть знакомое «табакерка», вместо «следственно» — «следовательно» и т. п.

Так как наименее заметны внутренние буквы, то ошибаются обычно в глагольных суффиксах (например, «выдумал» вместо «выдумывал», «рассказал» вместо «рассказывал»; очень часто мешаются причастные окончания «щий» и «вший» («принадлежащий» — «принадлежавший»), особенно в возвратных глаголах (на «ся»), где буквы «вш» и «щ» запрятаны еще глубже в слово, еще дальше от его концов. Именно этим объясняется, например, появление в XIV главе «Дубровского» слова «педагогический» вместо прежнего «педантический». Так же в «Подростке» Достоевского (часть третья, глава седьмая, II) в большинстве позднейших (посмертных) изданий читаем: «Друг Аркадий, теперь душа моя *утомилась*» вместо прежнего «умилилась» [2].

---

[1] Характерна опечатка, происходящая от прочтения слова не на его языке, например, «Нидо» вместо «Hugo» и обратно «bubare» вместо «виваче» (*Ж. Верн*. Доктор Окс. Спб., 1881, оглавление, гл. VII).

[2] Впрочем, здесь возможна опечатка такого происхождения: наборщик мог набрать ошибочное «умилась» (т. е. пропустить буквы «ил», дважды повторенные в слове), которое корректором по догадке было «исправлено» в «утомилась». О подобных опечатках см. ниже.

3. Запоминание фразы и обратное воспроизведение ее во внутренней речи.

Здесь ошибки сравнительно редки, но приходится и здесь их учитывать. Наборщик запоминает смысл фразы, смутно представляя отдельные слова. Когда он произносит про себя прочитанное, то при некоторой рассеянности происходят следующие уклонения от истины:

1) замена слов равнозначными словами (синонимами);

2) замена непривычного оборота речи более привычным;

3) замена формы слова грамматически равнозначной.

Во всех трех случаях в подавляющем большинстве наборщик от форм устарелых и редких переходит к формам более новым и более распространенным в разговорной и письменной речи.

Замена одного слова синонимом вовсе не такая редкость. Большею частью это происходит со словами, не особенно заметными во фразе, имеющими второстепенное значение. Так, подобная замена часто происходит в пояснительных к репликам действующих лиц словах, в глаголе, который все равно должен обозначать произнесение. Вот три опечатки из произведения Достоевского «Игрок» (заимствую эти опечатки из издания «Просвещения»): «строго сказал немец» — в оригинале: «строго отвечал немец»; «обернулся и сказал «гейн!» — в оригинале: «обернулся и закричал «гейн!»»; наконец, следующая: «— Тише! — заговорила она» — в оригинале: «— Тише! — предупредила она». Вот пример другого типа подобной же замены: «повернуть всю человеческую жизнь» — следует: «повернуть всю человеческую душу»; «без чувств» — следует: «без памяти».

Замена непривычного оборота более привычным очень распространена. Здесь наблюдаются два случая:

1) перестановка слов (очень часто);

2) дополнение сокращенных выражений.

Не буду приводить примеры первого и отмечу лишь, что ошибочная перестановка слов обыкновенно захватывает только два соседних слова, меняющихся местами. Редко происходит более сложное перемещение слов.

Что касается второго, то это — обычные замены сокращенных «может», «должно» полными «может *быть*», «должно *быть*», пополнение формы «во что бы ни стало» до «во что бы *то* ни стало» и т. п.

Еще типичнее замена одной грамматической формы равнозначной. Так, путаются в наборе формы в творительном падеже на «ою» и на «ой» («со мною» и «со мной»), окончания «ие» и «ье» («терпение» и «терпенье»), формы «же» и «ж» («однако же» и «однако ж»), «ее» и «ей» («сильнее» и «сильней»), «ию» и «ью» («частию» и «частью»). При этом некоторые формы определенно вытесняют другие. Так, форма творительного падежа на «ию» систематически заменяется формой на «ью».

Таковы опечатки, коренящиеся в «психологии» набора. Но имеются еще два момента, вызывающие опечатки:

1) необходимость время от времени отрывать глаза от набираемого оригинала,

2) техника разыскания нужной литеры.

Остановимся на первом.

Отрывая глаза от оригинала, наборщик запоминает последнее прочитанное слово. Затем, возвращаясь к чтению, он ищет глазами это же слово. Отсюда происходит два рода ошибок: пропуски и повторения.

Пропуски — типичная и трудно уловимая категория ошибок. Происходят они тогда, когда какое-нибудь слово встречается два раза. Наборщик останавливается на этом слове тогда, когда оно употреблено в первый раз, и затем, снова разыскивая его, попадает глазами на то место, где оно употреблено во второй раз. Весь промежуток между повторениями одного слова, таким образом, исчезает. Вот пример.

В оригинале: «все они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже ее походку...». Набрано: «все они любили даже ее походку...». Причина ошибки — повторенное слово «любили».

Вот другой пример.

В оригинале: «От прежней ипохондрии почти и следов не осталось. От разных «воспоминаний» и тревог...» и т. д. Напечатано: «От разных «воспоминаний» и тревог...». Причина пропуска — два «От» с прописной буквы.

Иногда для пропуска достаточно неполное сходство двух слов, например: «всему уступить, со всеми поступить политично», напечатано: «всему уступить политично». Причина пропуска — сходство двух слов: «поступить» и «уступить».

Иногда происходит пропуск целой строки оригинала, бывают даже пропуски целых абзацев. Например, в из-

дании «Просвещения» в томе V сочинений Достоевского на стр. 279 пропущен абзац:

« — И я был уверен, что вы останетесь, — одобрительно произнес мистер Астлей».

Возможно, что абзац этот был пропущен потому, что следующий за ним начинается тоже с прописного «И»: «Идя к мистеру Астлею».

По этой же причине бывают повторения. Например, напечатано: «Если я вам скажу, что вы по дороге платок потеряли или что вы идете не в ту сторону, куда вам нужно, и т. п., — это еще не значит, *что вы идете не в ту сторону, куда вам нужно, и т. п., — это еще не значит,* что вы мой подсудимый» (Добролюбов, «Луч света в темном царстве»). Курсивом набрано здесь неправильно напечатанное дважды. Причина повторения — в дважды встретившемся словосочетании: «что вы».

Как и в случае пропуска, иногда причиной повторения является дважды набранная строка оригинала.

Что касается ошибок, проистекающих от процесса вынимания литеры из соответствующего отделения кассы, то здесь может быть два случая.

По ошибке рука попадает не в то отделение. Так, не трудно взять «ц» вместо «п» или обратно.

Но чаще бывает ошибка, происходящая оттого, что в кассе оказывается неправильно положенная буква. По большей части это происходит при разборе, когда мелкие буквы по сходству очертаний принимаются одна за другую. Так, например, очень часто путаются буквы «с» и «е», «т» и «г», «и» и «н», «н» и «п», «ш» и «щ» (кстати, и буквы «ш» и «щ», как и пара «н» и «и», находятся в кассе рядом). Возможно также, что при той быстроте, с которой производится разбор, буквы вместо своего отделения падают в соседнее.

Ознакомившись вкратце с причинами опечаток, перейдем к классификации опечаток.

Чаще всего это бывают пропуски. Здесь мы имеем:

1. Пропуски отдельных букв.

Обычно пропускаются буквы внутри слова, особенно если этот пропуск не отражается значительно на смысле фразы. В этом отношении больше всего страдают глагольные формы. Например, вместо «ошибаетесь» печатают «ошибетесь» и т. п.

Эти пропуски иногда поддерживаются тем, что превращают форму менее употребительную в более употребительную, например вместо «уничижение» печатается «унижение», «белокудрой» — «белокурой».

Происходят пропуски в случае повторения в слове одинаковых букв, например вместо «попросил» — «просил», вместо «вовсе» — «все». В первом случае пропуску способствовало наличие двух «п», во втором — двух «в».

Впрочем, бывают случайные пропуски, например «поверить» вместо «проверить». Ср. «скромный водевиль» вместо «скоромный водевиль», «прочные сердца» вместо «порочные сердца».

2. Пропуск слов.

Систематически пропускаются короткие слова. Слова в три буквы и менее могут легко выпадать при наборе. Особенно в этом отношении страдает союз «и». Надо сказать, что слово это употребляется у нас в двух значениях: 1) как соединительный союз, 2) в значении наречий «также», «вот» и т. п. Во втором случае «и» меньше связано с контекстом и его выпадение может остаться незамеченным. Именно в этом значении «и» выпадает чаще всего в контекстах типа «он ей и говорит», «он и это сделает» и т. п. («приходила... с просьбой помочь ей [и] разрешить вопрос, который ей не давался»).

Так же легко выпадает местоимение «я», где оно недостаточно забронировано контекстом, т. е. где его отсутствие не слишком заметно.

Другая причина пропусков — тождество или сходство двух соседних слов.

Как говорилось выше, характеристичными частями слова являются его концы, первая и последняя буква. Достаточно, если два смежных слова начинаются на одинаковую букву или одинаково оканчиваются, чтобы одно из них имело шансы быть пропущенным. Происходит это по упомянутой выше причине отрыва, хотя бы мгновенного, глаз от оригинала. Вот примеры подобных пропусков (пропущенное слово в скобках): «сидите [сегодня]», «А [пусть] пришлют», «я [вам] там купил», «такое [большое] письмо». При этом пропуски по сходству окончаний бывают относительно чаще, чем по сходству начал. Что же касается пропускаемого слова, то, как показывают подсчеты, в случаях пропусков по сходству окончаний чаще

выпадает второе из сходных слов, в случаях сходства начальных букв — первое [1].

Это поддается объяснению, если учесть «психологию» перескакивания взором через сходственные элементы. Ведь в случае сходства начал между сходственными буквами располагается первое слово, в случае сходства концов — второе. Однако преобладание этих случаев над обратными не особенно значительно. Еще проще пропустить одно из двух повторенных слов: «ну [какое,] какое мне дело».

3. Пропуски фраз по большей части вызываются наличием повторяющегося слова.

Примеры пропусков приведены выше. Вот еще пример такого пропуска. В первом издании «Бедных людей» Достоевского («Петербургский сборник», 1846) в письме 12 июня есть место: «Что, грех переписывать, что ли? «Он, дескать, переписывает!» «Эта, дескать, крыса-чиновник переписывает!» Да что же тут бесчестного такого?». В отдельном издании романа 1847 года это место читается: «Что, грех переписывать, что ли? «Он дескать переписывает!» Да что же тут бесчестного такого?». В таком же виде это место находится и в остальных трех позднейших изданиях, вышедших при Достоевском, и во всех посмертных изданиях. Между тем это — явная опечатка, вызванная повторением слова «переписывает», сходство которого усилено наличием в обоих случаях восклицательного знака и кавычек. Без опущенного непонятна находящаяся дальше фраза того же письма: «Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли».

Другая причина пропусков — выпадение строк (оригинала или набора).

Кроме приведенного выше примера укажу еще один пример. В «Подростке» Достоевского (часть третья, глава двенадцатая, V), в журнальном тексте, читается: «я скользнул в спальню Татьяны Павловны — в ту самую каморку, в которой могла поместиться одна лишь

---

[1] На 120 листов обследованного материала оказалось 96 пропущенных слов (по сходству начала или конца со смежным), т. е. приблизительно по одному пропуску на лист. Из них слов со сходным окончанием — 64, со сходным началом — 32. Из первых 64 случаев 45 падают на второе слово и 19 на первое, из 32 вторых — 22 на первое слово и 10 на второе.

только кровать Татьяны Павловны и в которой я уже раз [нечаянно подслушивал. Я сел на кровать и тотчас] отыскал себе щелку в портьере». В отдельном издании составляющие строку слова в прямых скобках [ ] выпали и получилась бессмыслица. Посмертные издания вполне основательно восстановили здесь текст первого издания.

Второе место занимают замены разного рода.

1. Замена отдельных букв, объясняемая по большей части сходством очертаний букв.

В этом отношении особенно часты замены букв *н — и — п — ц*, например: «певница» — «цевница». Замена «н» буквой «и» и обратно по большей части дает бессмысленные опечатки; тем не менее эти замены, не замеченные в корректуре, можно найти в любой книге. Это отметил еще Гоголь в своих «Опечатках», сопровождавших 1-е издание «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: «Не доводилось никогда еще возиться с печатною грамотою. Чтобы тому тяжело икнулось, кто и выдумал ее! Смотришь, совсем как будто *Иже*; а приглядишься, или *Наш* или *Покой*».

Также меняются *е — с — о — э*, например: «опутал» — «спутал», «опросить» — «спросить», «исторический» — «истерический». Здесь особо надо оговорить постоянное смешение форм «даст» и «дает». Часто смешиваются префиксы «пре» и «про», например «пройдет» вместо «прейдет», что поддерживается незнакомством со старой формой «прейти» (например, в «Подростке» Достоевского в словах Макара Ивановича, говорящего церковным слогом, при перепечатке набрано: «и самое любопытство это *прошло*» вместо «прешло»).

Нередко путают «т» — «г», тем более, что в букве «т» левое плечо часто довольно слабо отпечатывается. Отсюда типичное смешение слов «запуган» и «запутан».

Иногда смешение букв объясняется их соседством в наборной кассе. Так, часто смешиваются *т* и *м* («кот» и «ком»). Это случается особенно часто при наборе с рукописи, где смешению способствует сходство начертания *т* и *м*. От этого смешения часто искажаются глагольные формы («знаем» — «знает»). По этой же причине соседства смешиваются *р* и *н* («признак» — «призрак»). Впрочем, смешиваются любые буквы. Например *в* и *п*: «вошел» — «пошел»; *в* и *н:* «звал» — «знал», «наш» — «ваш»; *ш* и

м: «вам родной» — «ваш родной»; *а* с *о*: «дальше» — «дольше», «краток» — «кроток»; *в* и *с*: «девять» — «десять» (это — особенно часто встречающаяся опечатка); *а* и *и*: «маленький» — «миленький»; *д* и *п*: «доказывать» — «показывать», «до пяти» — «по пяти», и т. п.[1].

Приведенные примеры все объясняются простой ошибкой в литере. Ошибка эта тем меньше заметна наборщику, чем более схожи ножки соответствующих литер. Обыкновенно происходит замена одной буквы другой буквой той же толщины. Наоборот, крайне редки случаи замены одной буквы другой, неравной ей по толщине, например «г» буквой «ж» или «ш». Впрочем, довольно часто смешиваются слова «так» и «там».

Известен анекдот об опечатке, основанной на замене похожих друг на друга букв. В одной газете, при описании коронации, сообщалось: «впереди несли императорскую корову». На следующий день появилось «исправление», а именно — вместо напечатанного предлагалось: «впереди несли императорскую ворону».

Этот анекдот близок к вероятности, так как слово «корона» легко может принять и ту и другую форму ввиду сходства литер «к» и «в», с одной стороны, «в» и «н» — с другой.

Анекдотами подобного рода богаты летописи типографского дела как в России, так и на Западе.

2. Иного рода замены, возникающие не от смешения литер, а от неверного чтения.

По природе своей они сильно отличаются от первых: первые обыкновенно обоюдны, т. е., если вместо «н» набирают «и», то и вместо «и» набирают «н». Кроме того, эти опечатки не зависят от формы слова[2].

Ошибки от прочтения сводятся или: 1) к смешению грамматических форм, или 2) к замене непонятного или

---

[1] В некоторых шрифтах часто путают букву «б» с цифрой «6», букву «З» с цифрой «3». Но эти замены не ведут почти никогда к недоразумениям.

[2] К этой же категории замен относятся замены знаков препинания. Здесь чаще всего меняются пары: «.» и «,» «:» и «;» «;» и «!» «!» и «?». Так как часто в знаках «:» и «;» при печатании верхняя точка выходит слабо, то ясно, что при перепечатках любой знак может перейти в какой угодно. По той же причине многоточие «...» через форму «..» (с неясно вышедшей третьей точкой) переходит в точку.

непривычного понятным и привычным. В последнем случае замена всегда «направлена», т. е. предполагает невозможной обратную опечатку. Кроме того, опечатка при механической замене литер в массе бессмысленна, а опечатка от ошибочного чтения всегда осмысленна.

Из первой категории случаев необходимо отметить постоянно встречающиеся смешения глагольных форм на «ав» и на «ал» (особенно часто это происходит тогда, когда в рукописном оригинале встречается начертание буквы «л», напоминающее латинское «h»); например: «сказал» и «сказав». Не менее часты смешения причастий на «вший» и «щий»: «принадлежавший» — «принадлежащий».

Из других смешивающихся форм надо отметить постоянно смешивающиеся между собой три слова: «странный», «страстный» и «страшный», затем такие случаи, как «под руку» и «под руки» и т. п. Сюда же принадлежит масса опечаток типа «полемика» — «политика» и т. д.

Из второй категории можно отметить ряд архаических форм, которые обычно подновляются как корректорами, так и наборщиками. Так, старая форма «скрыпеть» заменяется «скрипеть», «гошпиталь» и «пашквиль» — «госпиталь» и «пасквиль» (первые формы в настоящее время рассматриваются как нелитературные). Систематически в корне многих глагольных форм на «ивать» и «ывать» старое «о» заменяется новым «а»; например: вместо «удостоивать» — «удостаивать», вместо «выработывать» — «вырабатывать». Точно так же вместо менее употребительного «брюзглив» набирается «брезглив», вместо разговорного «эдакий» — литературное «этакий».

В этом отношении наблюдается некоторая систематичность. Так, у Пушкина в новых изданиях совершенно вытравлена форма «приближился» и заменена везде формой «приблизился», уничтожен глагол «примолвить» (т. е. прибавить) и заменен глаголом «промолвить».

В поэме «Руслан и Людмила» в издании «Просвещения» (том III, стр. 72) читаем:

Над рыцарем иная машет
Ветвями молодых берез,
И жар от них душистый пышет...

Неожиданная рифма «машет» — «пышет» объясняется тем, что наборщик заменил непонятную для него форму «пашет» (не имеющую отношения к хлебопашеству, а свя-

занную с корнем слова «опахало») более знакомой формой «пышет». Точно так же у Лермонтова и у Грибоедова наборщики систематически, в тесном союзе с корректорами, уничтожают архаические формы «раде» и «пьяни», заменяя их «рады» и «пьяны», хотя этим формам соответствовали определяющие произношение рифмы («пьяни» — «няни»).

Подобного типа опечатки характерны для определенных эпох. Если в одно время печатают вместо «нумер» — «номер», то в другое «номер» вместо «нумер». Точно так же «эксплуатация» одно время заменялась «эксплоатацией», после чего появилась обратная тенденция. В каждую эпоху существует свой репертуар неупотребительных слов. Некоторые из этих слов окончательно выходят из употребления, умирают, другие же возвращаются к жизни. То же можно сказать и про разные формы слов.

Что касается замены одного слова другим (за исключением слов однобуквенных: «я», «и» и т. п.), то это сравнительно редкий случай опечатки. По большей части это подстановка вместо одного слова его синонима (пример см. выше).

Как на особый тип замены слов следует указать на случай, когда набирается вместо нужного слова какое-нибудь находящееся по соседству. Хотя наборщик и старается читать последовательно набираемый текст, но в его поле зрения находятся слова, расположенные на сравнительно широкой площади. Очень часто, при ослабленном внимании, какое-нибудь слово, лежащее в поле зрения, механически набирается, особенно если при этом не теряется смысл. Вот примеры. В оригинале стояло: «привстал вдруг с своего места» («Братья Карамазовы»); в издании «Просвещения»: «привстал вдруг с своего кресла». Дело в том, что двумя строками ниже есть: «усадил его опять в кресла». Глаза наборщика забежали вперед, и он поставил вместо «места» бросившееся ему «кресла», так как слово это не противоречит общему смыслу. Так же вместо «мелкий разносчик с лотка» напечатано: «мелкий приказчик с лотка» («Братья Карамазовы», в издании «Просвещения», т. III, стр. 376), потому что через восемь строк есть слово «приказчик». Иной раз также по ошибке попавшиеся в глаза наборщика слова интерполируются в текст, образуя добавления. Например, в оригинале: «таков ли был бы я в эту ночь и в эту минуту»;

в печати: «в эту *проклятую* минуту», потому что двумя строками выше читаем: «в эту проклятую ночь» («Братья Карамазовы», т. II, стр. 348). Здесь интерполяции способствовало повторение слов «в эту», но вместо обычного в таких случаях пропуска получилась вставка в текст лишнего слова. По той же причине в «Полтаве» в издании Брокгауза — Ефрона мы читаем: «Украйна шумно зашумела» (Песнь третья, стих 42) вместо обычного (и правильного) «Украйна смутно зашумела». Иногда эти «паразитные» влияния, сочетаясь с синонимической подстановкой, определяют направление в выборе синонима. Например, вместо «самым нетерпеливым и резким отказом» печатается: «самым решительным и резким отказом» («Братья Карамазовы», изд. «Просвещения», т. III, стр. 46): здесь «ре» слòва «резким» предопределило выбор слова «решительным».

Пожалуй, не реже, чем замены, встречаются перестановки. Здесь мы имеем одинаково обильно представленные перестановки букв и перестановки слов.

Перестановка букв встречается гораздо чаще, чем это можно предполагать. Существует ряд слов, близких по значению, которые отличаются друг от друга порядком букв. Такие слова сплошь и рядом набираются одно вместо другого, например: «штука» и «шутка», «кончено» и «конечно», «поминать» и «понимать», «одобрять» и «ободрять», «провраться» и «прорваться», «большего им не дано» и «не надо». Иногда перестановка соединяется с заменой букв, их пропуском и т. д. Так «поминать» иногда переходит в «помнить». Постоянно путаются слова «благородный» и «благодарный». В соединении с более сложным искажением постоянно путают «всё» и «свое».

Еще чаще происходит перестановка слов, особенно коротких.

Вообще надо отметить, что наиболее подвержены опечаткам слова короткие, слишком мало привлекающие внимание, и слова длинные — утомляющие внимание. Точнее всего передаются слова средние по размеру, т. е. содержащие шесть-семь букв.

Последний и самый редкий класс опечаток — это добавления[1]. Если исключить повторения, о которых ска-

[1] Дополнение букв в словах обычно сводится к замене менее знакомого слова более знакомым, например: «статистический» вместо «статический», «цензура» вместо «цезура», «высказывать» вместо

зано выше (стр. 43), то большинство добавлений вызывается тем, что можно назвать фразеологической инерцией. Если в живом языке существует какая-нибудь поговорка или освященная употреблением формула, то появление ее в неполном виде иногда влечет пополнение при перепечатке. Так, если у автора сказано «имею право», есть шансы, что наборщик наберет «имею полное право». В этом порядке систематически наблюдается дополнение сокращенных форм «может», «должно», «стало» (например, «Стало, Васька и тать») при помощи «быть»: «может быть», «стало быть» (см. выше стр. 41), вместо «несколько лет тому» — «несколько лет тому назад» и т. п. Вот пример такого механического добавления. В речи Версилова в «Подростке» (часть третья, глава седьмая, III) имеется место: «каждый отдавал бы всем всё свое»; фраза эта казалась неполной, и в большинстве посмертных изданий читается: «каждый отдавал бы всем всё свое *состояние*».

Как особый класс добавлений отмечу повторение при наборе целых строк. Происходит это удвоение строк и по отношению к строкам оригинала (когда наборщик дважды читает одну строку) и к строкам набора. Принимая во внимание, что при верстке и правке корректуры бывают передвижения строк, очень часто такое удвоение строк замаскировывается тем, что удвоенный текст не начинается с новой строкой.

Отмечу еще некоторые типичные опечатки, не вошедшие в приведенную классификацию.

Довольно часто при наборе появляются или исчезают выделения абзаца красной строкой (т. е. происходит слияние двух абзацев в один). Иногда это делается даже сознательно, при верстке, чтобы выгнать нужное число строк на страницу, так как по укоренившемуся в типографской среде предрассудку абзац не считается знаком препинания, заслуживающим внимания. Чаще это происходит при следующих условиях:

1. Абзац пропадает, когда последняя строка предыдущего абзаца оканчивается вместе с обычной строкой (т. е. когда абзац оканчивается *полной* строкой). Это явление столь обычно, что, очевидно, для восприятия абза-

---

«выказывать», «всклоченный» систематически превращается в «всклокоченный» и т. п. Формы «наверно» и «заране» обычно переходят в «наверное» и «заранее».

ца недостаточно отступа в начале его, а требуется еще вид короткой строки предыдущего абзаца. Между тем полные строки в конце абзаца — явление весьма частое, так как при верстке нередко приходится «вгонять» лишнюю строку и метранпаж в таком случае довольствуется минимумом. Кроме того, дурно понимаемая эстетика книги требует ровных строк. Поэтому типографщики вообще рассматривают неполные строки как некоторый дефект. Меж тем неполная строка в конце абзаца — это опорная точка для глаза. Это следовало бы усвоить техникам книжного дела и стараться избегать в конце абзацев полных строк, оставляя в конце последней строки абзаца пробел не менее одного круглого *.

2. Появляется абзац довольно часто тогда, когда новая строка начинается с прописной буквы. Такую строку иногда принимают за красную. Это случается сплошь и рядом при наборе с печатного оригинала, но еще чаще при печатании с рукописи, так как большинство авторов допускает у себя в рукописях очень неотчетливое обозначение абзаца.

Следует поэтому обратить внимание авторов на то, чтобы абзацы в оригинале были отчетливы, и лучше всего, если бы в начале каждого абзаца стоял корректурный знак абзаца (Z).

Другая типичная опечатка в знаках препинания — это появление точки перед прописной буквой. Наборщик настолько привыкает к тому, что с прописной буквы начинается новое предложение после точки, что самый вид прописной буквы вызывает у него представление о точке. Поэтому часто появляются неожиданные, противоречащие смыслу точки перед собственными именами.

Таковы основные типы опечаток, коренящихся в процессе набора. Это — первая цепь искажений, которым произведение подвергается в печати. Это — своего рода подводные камни, которые полезно знать и предусматривать. Вот почему я остановился с некоторой подробностью на классификации опечаток.

Полезно было бы, чтобы авторы заранее учитывали возможность искажения некоторых мест и обращали на них особое внимание. Так, в частности, совершенно необходима особая тщательность оригинала в случае слов, которые могут быть не поняты наборщиками, научных терминов, имен собственных и т. п. Что касается до форм

непривычных (например, диалектных, разговорных, нелитературных, устаревших), то точность их в оригинале полезно оговаривать на полях. Вообще полезно отмечать (например, цветным карандашом) все места, «опасные» в смысле опечаток, чтобы при корректуре обратить на них особое внимание.

Вообще же надо заметить, что наиболее опасные опечатки — это те, которые дают смысл. Какая-нибудь перевернутая буква или бессмысленная замена букв почти не опасны для книги. Это — чисто внешний, технический дефект. Сколько-нибудь внимательное чтение их быстро обнаружит. Гораздо опаснее опечатки осмысленные, дающие в результате новый текст и новый смысл. С подобными опечатками бороться значительно труднее, а между тем они вовсе не так редки, как это вообще думают. В среднем в каждом печатном листе книги средней исправности найдется одна осмысленная опечатка, иначе говоря — одно искажение текста.

Ввиду того, что нет набора без опечаток, книга не может печататься в том виде, в каком она выходит из рук наборщика. Необходима вторая стадия работы над книгой — корректура.

Сперва остановимся на работе профессионального корректора, чтобы уяснить, какие опасности грозят точности текста от неудовлетворительной корректуры и в чем выражается неудовлетворительность ее.

В первую очередь тексту грозит то, что корректор не будет считывать корректуры с оригиналом. Таким образом, все опечатки, имеющие некоторое вероятие осмысленности, сохранятся. И действительно, существуют корректоры, которые справляются с оригиналом только в случае явной нелепости. Но что считать явной нелепостью?

Следует учитывать то, что наше внимание стремится идти по тексту как бы по инерции. Мы вообще в чтении далеко не все понимаем и, во всяком случае, далеко не во все вникаем.

Если синтаксическая правильность текста соблюдена, то мы можем пропустить нелепость смысловую, не заметив ее и даже не заметив, что прочли фразу, не поняв ее. Она просто скользнет по нашему вниманию и не заденет его. Нужна резкая нелепость, чтобы остановить наше внимание и заставить вдуматься в прочитанное. По другому поводу Виктор Шкловский писал: «Всем известно,

как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов; на этой почве иногда происходят очень показательные случаи. Например, в одном из изданий Пушкина было напечатано, вместо «Завешан был тенистый вход», «Завешан брег тенистых волн» [1] (причиной была неразборчивость рукописи); получилась полная бессмыслица, но она спокойно, неузнанная и непризнанная, переходила из издания в издание и была найдена только исследователем рукописей. Причина та, что в этом отрывке при искажении смысла не был искажен звук» («Поэтика», 1919, стр. 22). Таких примеров путешествующих из издания в издание нелепостей можно было бы насчитать очень много, и в свое время мы к ним еще вернемся. Эти примеры показывают, что без сверки с оригиналом, простым чтением корректуры, невозможно устранить искажений, не нарушающих общей связности речи, даже в тех случаях, когда в результате искажений получается смысловая невязка.

Еще хуже получается, когда корректор начинает править замеченную ошибку без справки в оригинале. Исправления по догадке дают еще худшие искажения.

Вот примеры таких искажений, зафиксированных изданиями. В одном месте у Достоевского говорится «о каторжных годах моей жизни». В одном издании в этом месте появилась опечатка: вместо «годах» — «домах». Эта опечатка впоследствии была исправлена без справки с первоисточником, просто по догадке: «о каторжных днях моей жизни». В другом месте («Скверный анекдот») было: «выпить чашу жолчи и оцта». При перепечатке славянское «оцта» («уксуса» — цитата из евангелия Матф., гл. 27, ст. 34), не понятое наборщиком, превратилось в бессмысленное «потата». В дальнейших изданиях читаем: «выпить чашу жолчи и поташа». Подобных примеров в ежедневной нашей практике — сотни.

Практическое правило, которое можно отсюда извлечь, довольно скудно: необходимо сверять корректуру с оригиналом, причем лучше считывать вдвоем. Но, с другой стороны, учитывая эту корректорскую практику, мы получаем некоторые основания к критике текста.

---

[1] Стих из перевода из Ариосто, октава 106. Так было впервые напечатано Анненковым в 1855 году. Этот же текст — в академическом издании материалов Майкова 1902 года, т. е. почти через пятьдесят лет. Издателей не смущала странность рифмы «волн» — «вод».

Ошибки, пропущенные корректором, являются его пассивными ошибками; но есть целый класс ошибок, происходящих от некомпетентной корректуры и вызываемых активным вмешательством корректора в дело автора.

Теоретически корректор должен заботиться лишь о полной тождественности оригинала с набором. Всё, что вызывает у корректора сомнения, должно быть отмечено как в оригинале, так и в корректуре и предоставлено на усмотрение автора или редактора. Исправляется лишь очевидное. Вот в этом последнем и заключается лазейка для всяких неожиданных «исправлений». Очень часто корректор усматривает ошибку там, где на самом деле есть или непонятное для него место, или уклонение от общелитературной нормы.

Так, например, корректор считает себя вправе исправлять «орфографические ошибки». Это особенно чувствительно в журналах, где обычно проводится единая, весьма жесткая система правописания через весь журнал. Так, в журнале «Аполлон» в свое время применялось строгое правило замены в иностранных словах двойных согласных простыми. Так, вместо слов «классик», «классический» писалось «класик», «класический». Это проводилось во всех статьях, независимо от их автора.

К сожалению, тот, кто правит орфографию, обычно не знает, где находится граница собственно «правописания», т. е. способа передачи знаками известных языковых фактов, и где начинается нормализация самого языка. Правописанию учатся по школьной грамматике. А в грамматике говорится не только о том, как можно и как нельзя писать отдельные слова, но также указывается, какие формы считать правильными и какие неправильными (с точки зрения норм русского литературного языка). Так, грамматика бракует форму «пришодши», рекомендуя форму «придя». При перепечатке «Подростка» Достоевского корректору показалось неправильным одно место из рассказа Макара Ивановича: «а мальчик-то с лестницы прямо на него, невзначай, то есть посклизнулся». Не обращая внимания на своеобразие народной речи Макара Ивановича, это место исправляют, заменяя «нелитературное» «посклизнулся» литературным «поскользнулся». Грамматика, например, велит после отрицания «не» ставить родительный падеж («я не видел

картины») и бракует винительный («я не видел картину»). Кроме писаной грамматики существует сложная нормализующая речь грамматическая практика, которой руководятся корректоры. Тот корректор, которому не ясна граница между правописанием и нормализацией языка и который в силу условий издательства (например, привыкший к журнальной практике) проявляет строгость в области орфографии, бывает жёсток и в области языка. Он твердо знает, что надо писать «рассказ», а не «расказ», «расчет», а не «рассчет», «гостиница», а не «гостинница» и т. п., и не отдает себе отчета, в каких случаях речь идет о начертании и в каких о самом языке. Всякое уклонение от грамматической нормы он трактует как «ошибку», одинаково свидетельствующую о «безграмотности» оригинала, которую он подправляет своей «грамотностью». Систематически исключаются вымершие в живом языке формы, например «организировать», «мистифировать», и заменяются новыми: «организовать», «мистифицировать».

Вот пример подобных вмешательств в текст автора. Пример этот, правда, говорит о вмешательстве *редактора*, а не *корректора*, но природа его совершенно одинакова с корректорским вмешательством в язык. П. В. Анненков в примечании к «Дубровскому» Пушкина пишет:

«В четвертой главе романа Пушкин написал: «отец его был не в состоянии дать ему нужн*ые* объяснен*ия*». В копии, приготовленной уже для типографии, кто-то исправил это место так: «отец его был не в состоянии дать ему нужн*ых* объяснен*ий*». Князь П. А. Вяземский сделал при этом случае на полях копии следующую заметку: «напрасно исправлено: разумеется *дать нужные объяснения;* ведь не сказано: *не дать нужных объяснений.* Отрицательная частица *не* здесь относится к объяснениям... Пушкин всегда следовал этому правилу». Слова князя П. А. Вяземского подтверждаются и заметкой Пушкина в критических его разборах (см. статью «Стих: *Два века ссорить не хочу*, критику показался неправильным»). В конце ее Пушкин прибавляет: «Неужто электрическая сила отрицательной частицы должна пройти сквозь всю эту цепь глаголов и отозваться в существительном? Не думаю». Несмотря на заметку князя П. А. Вяземского, посмертное издание, однако ж, напечатало «*нужных объяснений*»» [1].

Вот еще пример подобного же грамматического конфликта между автором и корректором. В русском языке существует форма «чего» в значении «что». Форма эта считается «неправильной», и корректорами исправляется.

---

[1] *А. С. Пушкин.* Соч. Изд. П. В. Анненкова, 1855, т. V, стр. 531.

У Островского в «Снегурочке» (действие III, явл. II) имеются слова:

Чего тебе угодно, все на свете
Тебе отдам.

Эта форма «чего» показалась неправильной корректору, и в «Вестнике Европы» (1873, № 9) стихи эти, с нарушением размера (пятистопный хорей вместо пятистопного ямба), были напечатаны:

Что тебе угодно, все на свете
Тебе отдам.

Так прошло сквозь все издания и при жизни Островского и после его смерти.

Совершенно аналогичную ошибку находим мы и в одном стихе «Воеводы» Островского. Во второй редакции пьесы (1885) последний стих явления четвертого первой сцены первого действия читается:

Что тебе? — Шутило воеводин.

Первая редакция (1864) дает в этом месте правильный стих:

Чего тебе? — Шутило воеводин.

Ясно, что здесь мы имеем дело не с исправлением, а с искажением [1].

Данный случай относится к истории так называемых грамматических казусов. Подобные казусы возникали каждый раз, когда в языковой практике замечались колебания. Так, в пушкинское время существовал казус — следует ли писать «между ими» или «между ними». Победила последняя форма (в настоящее время единственная). Естественно, что присущая самому Пушкину форма «между ими» была еще при Пушкине вытравлена в печати усердными корректорами. В наше время возник казус, надо ли говорить «об нем» или «о нем», и корректоры, склоняясь к последней форме, везде поуничтожали у писателей форму «об нем». Также возникли споры, следует ли писать и говорить «нумер» или «номер», «нуль» или «ноль», «цаловать» или «целовать», «эксплоатация» или

---

[1] Того же порядка систематическое устранение в середине XIX века корректорами слова «вон» в значении указательного наречия и замена его словом «вот». Очевидно, здесь играло роль желание сохранить слово «вон» в одном только значении («прочь», «подите вон»).

«эксплуатация», «противуположный» или «противоположный» и т. п. Так, велась систематическая борьба с постановкой частицы «бы» не после глагола, и, например, фраза: «при ней нельзя бы было так, как теперь, говорить» исправлялась: «нельзя было бы». Часто, под влиянием этих споров, сами авторы вытравляли из своего языка живые формы, заменяя их теми, которые общим мнением утверждались как единственно правильные. Знамениты споры, ликвидированные упразднением старой орфографии, следует ли писать слова «лекарь» и «копейка» через «ять» или через «е». Как известно, эти споры иногда приводили к грамматической борьбе. Так, в вопросе о слове «лекарь» московские и петербургские медицинские учреждения разошлись во мнениях и выдавали дипломы на «лекаря» по разной орфографии.

Иногда эти споры приобретали ведомственный характер. Так, путейское ведомство долгое время придерживалось формы «заведывающий», всячески понося и осмеивая форму «заведующий». Спор «заведывающего» с «заведующим» весьма стар. Так, в «Филологических разысканиях» Я. К. Грота (2-е изд., 1876, т. II, стр. 392—395) сообщается, как в одном закавказском мировом суде было возбуждено дело одним сторонником формы «заведывающий» против сторонника формы «заведующий» о взыскании с последнего 10 рублей в пользу первого за проигранное будто бы им пари по вопросу, которую из этих форм считать правильной. Истец представил в суд удостоверение от директора классической гимназии, от 10 ноября 1872 года за № 465, в том, что единственно правильной является форма «заведывающий». Это дело, разбиравшееся в апреле 1873 года, к сожалению, не получило надлежащего разрешения в суде. Иначе был бы пример того, как грамматические вопросы решаются судебными инстанциями.

Легко можно представить себе, как бы свирепо исправлял корректуры истец этого трагикомического процесса, не остановившийся перед тем, чтобы привлечь к ответственности своего противника за то, что он уклонялся от принятой истцом грамматической нормы.

Совершенно бессознательно каждый из нас не только пассивно воспринимает утвержденный общим употреблением язык, но и является в той или иной мере борцом за свой язык, старающимся навязать свои формулы другим.

Иногда это становится явлением широкого социального порядка, известным под именем «пуризма». Языковый пуризм в неумеренной его форме, т. е. в форме приверженности к старому и ненависти к новому в языке, сопровождает обычно процесс социальной переслойки языка. Так было, например, после французской революции, когда вследствие изменения социального состава командующей группы, определявшей нормы литературного языка, в литературу стали проникать народные речевые формулы, отвергавшиеся литературным языком XVIII века. Вспышки воинствующего пуризма наблюдались и у нас после 1917 года, когда стала происходить «порча» языка [1] и когда в литературную речь стали проникать запретные дотоле формы. Как известно, пуристы новых дней стали преследовать и формы, давно уже имеющие право гражданства в литературе, но не замечавшиеся до наших дней, например «извиняюсь», «выглядеть», «представляет из себя».

Известна была в свое время борьба пуриста О. Сенковского против слов «сей» и «оный» за формы «этот» и «тот» с целью сближения письменного языка с разговорным. В своей пародической «Резолюции на челобитную *сего, оного* и т. д.» (1835) от имени логики Сенковский обращался к этим словам: «Почтенные *сей* и *оный*... вас просят убраться из изящной словесности, куда втерлись вы без ведома и вкуса и где проживаете без законного вида от здравого смысла».

Пропаганду свою Сенковский развил широко, и на современников она оказала большое влияние. Гоголь в свое время высказался против мелочности этой пропаганды: «До какой степени критика занялась пустяками и ничтожными спорами, читатели уже видели из знаменитого процесса о двух бедных местоимениях: *сей* и *оный*». Сенковский, по словам Гоголя, «даже завязал целое дело о двух местоимениях: *сей* и *оный*, которые показались ему, неизвестно почему, неуместными в русском

---

[1] Насколько эта порча была глубока, свидетельствует хотя бы то, что вопросы языковой политики стоят и сейчас на очереди, и такая проблема, как «язык газеты», является актуальнейшим вопросом. Таким образом, поставленные мною кавычки отнюдь не являются ироническими. Пуризм как социальное явление можно расценивать различно. Меня интересует вопрос лишь о влиянии пуризма на технику и культуру книгоиздания.

слоге» («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»).

Пушкин так отозвался на это замечание Гоголя: «Шутки г. Сенковского на счет невинных местоимений *сей, сия, сие, оный, оная, оное* — не что иное как шутки. Вольно же было публике и даже некоторым писателям принять их за чистую монету. Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. Не одни местоимения *сей* и *оный*, но и причастия вообще и множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре» («Письмо к издателю» А. Б. 1836).

Несмотря на то, что и Пушкин и Гоголь расходились во мнении с Сенковским, лица, ведавшие изданием их сочинений, подпав под влияние пропаганды Сенковского, заменяли у них *сей* и *оный* местоимениями *этот* и *тот*. Н. Тихонравов пишет про обработку Прокоповичем сочинений Гоголя в 1842 году: «Кажется, Прокоповичу принадлежит и замена слова «сей» словом «этот» в произведениях Гоголя, относящихся к начальному периоду его литературной карьеры» («Предуведомление» к 10-му изданию сочинений Гоголя 1889 года).

Этой же операции подвергался и Пушкин (если не ошибаюсь, в вольфовском однотомном издании под редакцией Чуйко).

Уже по этим примерам не трудно представить, что натворит в книге пурист, посаженный на место корректора. Привыкший мыслить нормативно («правильно» и «неправильно» — третьего нет), фанатизирующий свою миссию нормализатора литературной речи, он учинит жестокую расправу с не подчинившимися норме авторами.

Не всегда это производят только пуристы-консерваторы. Иногда также насилуют чужой язык и «новаторы». Так, например, та же редакция «Аполлона» преследовала немецкий суффикс «ир» в словах, взятых из романских языков, и печатала «цитовать» вместо «цитировать» и т. п. Печаталось это не только в статьях редакции, но и в статьях сотрудников, в языке которых это «ир» было довольно прочно.

И пуризм и новаторство редко встречаются в воинственной форме. Но в форме скрытой, латентной они жи-

вут всегда, и корректоры, для которых грамматические казусы являются вопросом профессионального порядка, всегда подвержены влиянию этих тенденций жесткой нормализации. Гораздо легче запомнить, что такое-то слово пишется так-то, чем учитывать возможность существования равноправных (дублетных) форм.

Этот фанатизм нормы и нетерпимость к уклонениям от нее ведет к систематическому искажению текста писателей.

Так, современный корректор не пропустит старой формы «в угле» и заменит ее формой «в углу». Корректор может не пропустить старого глагола «взошел» (в значении «поднялся») и заменить его глаголом «вошел» («вошел на крыльцо»)[1].

Современные корректоры склонны устранять падежные окончания на «у» в родительном падеже: «упустить из виду», «фунт чаю» и поправят это на «из вида», «чая». К той же области корректорских «проблем» относится вопрос, следует ли в случае многократных дополнений повторять предлог, или нет, т. е. что правильнее — «по лесам и по лугам» или «по лесам и лугам». Точно так же считают нужным корректоры решать вопрос, можно ли в слитных предложениях ставить глагол в единственном или во множественном числе («и радость и печаль проход*ит*» или «проход*ят*»). Возможна ли конструкция: «все, кто зна*ет*», или надо «все, кто зна*ют*», «ко второй и третьей записк*е*» или «записк*ам*» и т. п.? Можно ли склонять «полверсты», или надо писать «полуверсты»? Во всех этих случаях корректор устраняет не нравящуюся ему конструкцию как орфографическую ошибку.

Подобное вмешательство техника в текст давно известно авторам. Ж. Ж. Руссо, допустив в тексте своего романа не вполне академический оборот, сопроводил его примечанием: «Скажут, что издатель обязан исправить грамматические ошибки (les fautes de langue). Да, если издатель ценит правильность речи; да, в тех произведе-

[1] Корректоры особенно усиленно бракуют некоторые формы в том случае, когда два разных слова в современном языке настолько сблизились, что мы не различаем их значения. Например, «мучать» и «мучить». Корректор не допустит одновременно возможности форм «мучит» и «мучает» и обязательно будет одну из форм заменять другой, ему полюбившейся.

ниях, где можно исправить стиль, не изменив и не испортив его; да, если исправляющий достаточно уверен в своем умении, чтобы не заменить ошибки автора своими собственными. При всем том, что этим выгадывают?» («Новая Элоиза», ч. I, письмо XIX, 1760 год).

Другой класс корректорских исправлений — это исправления, вызванные непониманием текста. Так, в журнале «Отечественные записки» в стихотворении Кольцова было не понято слово «ботеть» (толстеть) и набрано «болеть» [1]. Подобное непонимание отдельных слов встречается довольно часто, и большим несчастием является случай, когда существует буквенно близкое к непонятному, «подходящее» к тексту слово.

Наконец, последний класс корректорских исправлений — это замена народных форм литературными. Так, у Достоевского в «Селе Степанчикове» в речах героев истреблялось слово «проздравить», как нелитературное, «неправильное», и заменялось словом «поздравить». Мне приходилось видеть, как в одном из рассказов М. Слонимского корректор жестоко и систематически уничтожал форму «поброй мене», заменяя ее формой «побрей меня». К счастию, эти «исправления» не пошли дальше первой корректуры. К этому же разряду явлений относится то, как корректор в речи героини «Дядюшкина сна» заменял манерную форму «Гвадалкивир» формой «Гвадалквивир».

Иногда произведения одного автора, пройдя через руки разных корректоров, приобретают налет разных орфографических систем. В результате получается разнобой, трудно понимаемый, если не учитывать влияния сторонних лиц. В этом же отношении представляет собой разнобой и пестроту сборник Пушкина «Поэмы и повести» 1835 года, воспроизводящий все поэмы в той орфографии, в какой они впервые появились. При этом некоторые корректоры щадили пушкинские формы «скрыпеть», «крылос», другие заменяли эти формы, как «неправильные», формами «скрипеть», «клирос». Пушкин довольно равнодушно относился к таким «исправлениям» своего языка и не обращал на них внимания. В результате лицо, которое пожелает изучить словарь Пушкина

---

[1] Это же слово «ботеть» в другом издании (соч. Белинского под ред. Иванова-Разумника) напечатано «богатеть». В редакции «болеть» оно находится в соч. Кольцова под ред. П. В. Быкова.

по изданиям, напечатанным при его жизни, натолкнется на ряд неразрешимых затруднений и на странные языковые колебания. Между тем источник всего этого — корректура.

Спрашивается, является ли авторская корректура достаточной гарантией против корректурных искажений?

Мы еще вернемся к авторской корректуре в главе об истории текста. Здесь ограничимся несколькими общими замечаниями.

Авторская корректура в корне совершенно иная, чем обыкновенная корректура. Поэтому и результаты корректуры, продержанной автором, несколько иные. Автор читает *свое* произведение, в тексте которого он творчески заинтересован. Поэтому внимание его обращено совсем не туда, куда направляется внимание профессионального корректора. Автору не до перевернутых букв или марашек. Он отличает их лишь тогда, когда они сами попадаются ему в глаза, сам же он их не ищет.

Кроме того, автор читает хорошо ему знакомый текст. Ему не нужно вчитываться в слова, чтобы прочитать напечатанное. Слова сами вспоминаются при взгляде на корректуру. Отсюда автор *верно* читает напечатанное весьма *неверно*. Впрочем, бывают и обратные случаи. Автор считает почти всегда излишним обращение к оригиналу. Между тем бывает, что он не помнит того, что было им написано, и, выправляя ошибку набора, вместо того, чтобы вернуться к правильному чтению, лишь еще больше удаляется от подлинного текста, иной раз нарушая при этом по забывчивости смысл. Такие «авторизованные» ошибки вовсе не так редки и доказывают, что к указаниям самого автора, особенно когда он исполняет несвойственную ему роль корректора, следует относиться критически.

Нужно еще добавить, что психологически трудно уделять внимание набранному тексту и нанесенным корректором исправлениям. Исправления принимаются на веру, без проверки. Грубые ошибки корректора ускользают от внимания автора. Вот почему полезно читать корректуру не по оттиску, уже правленному корректором, а по чистому дубликату, и потом переносить туда с корректорского экземпляра все корректорские изменения. При таком перенесении корректурных правок все они будут пересмотрены автором и не ускользнут от его внимания.

Следует отметить еще одну особенность авторской корректуры, которая вызывает постоянные столкновения авторов с издателями,— это склонность автора «ломать» корректуру, т. е. подвергать набранный текст радикальным изменениям. Для автора корректура есть в некоторой степени одна из стадий творческого процесса. Автор не может удержаться от того, чтобы не продлить работу над произведением, в какой бы стадии законченности оно ни находилось. Естественно, что издатели борются с этой тенденцией авторов, сильно удорожающей стоимость издания. Но, помимо коммерческой стороны, эта ломка приводит к тому, что исправность текста от нее только страдает. Поэтому желательно, чтобы оригинал, сдаваемый в печать, доводился до последней степени завершенности и никаких изменений в текст корректуры без крайней необходимости не вносилось.

Все вышесказанное показывает, что автор — всегда очень плохой корректор. Будь он даже профессионалом-корректором, в корректуре собственного произведения он наделает массу ошибок и прозевает много опечаток.

Вот почему помимо автора следует иметь еще редактора, который сможет критически проверить работу как корректора, так и автора, при условии, понятно, несколько более широкого филологического кругозора, чем обычный в среде корректоров.

Дальнейшие изменения в тексте происходят при типографской правке корректуры по размеченному корректором оттиску.

Правка никогда не бывает идеальной, разве что в случае очень простой корректуры. Некоторый процент поправок остается не выправленным в наборе, почему в повторных корректурах бывает необходимо прежде всего сделать «сверку», т. е. проверить, все ли исправления сделаны при правке.

Затем имеются специфические ошибки правки корректуры. Например, не всегда наборщики понимают все знаки корректуры. Так, в одном из провинциальных изданий документов, относящихся к творчеству Некрасова, с удивлением читаем в заголовке одного стихотворения: «|| | | разрядкой». Очевидно, корректурную пометку о том, что некоторые слова надо набрать разрядкой, наборщик принял за вставку и набрал ее полностью. Правда, это происходило в провинции, в 1922 году. Однако бывают подобные

казусы и в столице. В одном столичном издании одного из произведений Гоголя в начале абзаца стоит совершенно неоправданное текстом «Эва». Это — не более и не менее, как неверно прочитанное корректурное сокращение: Abs (Absatz), обозначающее красную строку.

Во втором издании моей «Теории литературы», на стр. 172, перед схемой персонажей «Андромахи», имеется слово «Так». Слово это взято из сделанной мной в корректуре пометки перед выписанной схемой персонажей. В этой пометке мною было указано, что печатать надо *так*, как нарисовано.

Такие неправильные истолкования корректорских знаков вовсе не так редки. Это доказывает, что система корректорских знаков должна быть выработана строго и точно, что она должна точно проводиться корректорами и твердо быть усвоена наборщиками.

Затем надо отметить еще один род ошибок, часто возникающих при правке. Если наборщик видит исправление, то он в наборе ищет соответствующее слово. Возможно, что подлежащее исправлению слово где-нибудь по соседству повторяется. В таком случае часто происходит, что наборщик исправляет не то место. Возьмем, например, такую фразу: «она надела берет и вышла на берег». Возможна опечатка: «она надела берег и вышла на берег». Корректор показывает, что в слове «берег» (первом) надо «г» заменить буквой «т». Возможно, что наборщик, отыскивая это слово, попадает глазами на второе слово и, не подозревая, что это слово в наборе встречается дважды, исправление делает не в том слове, где нужно, и получается текст: «она надела берег и вышла на берет». Очень часто такие слова отстоят друг от друга на несколько строк, и тем не менее наборщик ошибается. Если вспомнить, что̀ говорилось о паразитическом влиянии образа слова, попадающего в поле зрения наборщика, то легко себе представить, что неправильное повторение одного слова встречается довольно часто. При ошибке в правке получается перестановка двух слов, находящихся на некотором расстоянии друг от друга. Так, если в тексте упоминается в одном месте «шапка», в другом «фуражка», то есть шансы, что в обоих случаях будет набрано «фуражка», а после ошибочного исправления не того слова, которое отметил корректор, слова эти поменяются местами.

К этому же типу относится внесение в текст пропущен-

ного не в то место, в которое указано корректорским знаком. Обычно причиной этого бывает сходство соседних слов. В результате этой ошибки правки происходит перенесение слова из одного места в другое.

Рукопись как источник текста

Обзор тех изменений текста, которые проникают в печать, показывает, насколько печатную форму следует считать недостаточно достоверной. Тот факт, что в создании печатной книги кроме автора участвуют еще другие лица, лишает книгу полной авторитетности.

Гораздо более чистым источником является рукопись. Правда, необходимо немедленно оговориться, что не всякая рукопись одинаково авторитетна и абсолютной гарантии в подлинности текста не может быть в самой тщательной рукописи. Ограничения авторитетности рукописей будут указаны в дальнейшем.

Прежде всего остановимся на классификации рукописей. Классификация эта производится по нескольким основаниям. Первое основание — то, кем писана рукопись. С этой точки зрения рукописи делятся на автографы (собственноручные) и списки (писанные не автором). Термины эти надо употреблять в их точном значении. Следует отметить, что часто этими словами обозначают не то, что они значат в действительности. Очень часто «автографом» именуют все, что написано собственной рукой какого-нибудь значительного писателя. Приходилось видеть, например, в каталоге очень авторитетных рукописных собраний обозначение: «Автограф Пушкина, стихотворение Жуковского». Ясно, что в данном случае мы имеем дело не с автографом, а со списком, сделанным рукой Пушкина.

Вместо слова «список» часто употребляют слово «копия». Но, пожалуй, удобнее будет слово это сохранить не в противоставление «автографу», а в противоставление «оригиналу». Копию может снять и сам автор. Например, если произведение написано под диктовку, а после автор снял с него собственноручную копию, то здесь как раз список явится оригиналом, а автограф — копией. Впрочем, твердо установившегося словоупотребления в данном случае мы не имеем.

Среди списков следует различать списки «авторизованные», т. е. сделанные под непосредственным наблюде-

нием автора и носящие следы его просмотра (автографические поправки). По своей авторитетности авторизованные списки приближаются к автографу. Среди таких авторизованных списков известен так называемый «булгаринский» список «Горя от ума» Грибоедова, хранящийся в рукописном отделении Публичной библиотеки (в Ленинграде). Список этот, сделанный рукой писаря, имеет на заглавном листе авторизующую надпись Грибоедова. Хотя и он не лишен описок, но по тщательности выполнения он превосходит все остальные списки этой пьесы. Кроме того, давая законченный текст пьесы, он по своему значению превосходит и автографы Грибоедова.

Впрочем, в большинстве случаев значение списков много ниже значения автографов. Списки приходится изучать так же, как и издания, так как в них имеются такие же ошибки, как и в печатных воспроизведениях.

Что касается автографов, то они по своему состоянию делятся на черновые (с большим количеством помарок и переделок) и чистовые (или беловые). Точной границы между черновиком и беловиком нет, однако на практике различать эти два вида, вообще говоря, не представляет больших затруднений.

Обычно черновик пишется в процессе творчества и отражает на себе все колебания автора в выборе выражения, в расположении частей произведения и т. п. Черновики Пушкина и Достоевского представляют собой путаный рисунок перечеркнутых строк, выносок на полях, знаков вставок, перестановок и т. п.

В редком случае такой первоначальный черновик дает связный, законченный и согласованный текст. Чаще — это запись, понятная для автора и дающая лишь материал для законченного текста.

В практике некоторых писателей, например Пушкина, была еще вторая стадия творчества, состоявшая в том, что черновик перебелялся в том состоянии, в каком он был брошен, и затем творческая работа продолжалась на такой копии черновика. В результате получался документ, по состоянию своему приближающийся к черновику, но в основе которого лежит набело переписанный текст. Автограф такого типа, обычно называемый *авторской сводкой*, занимает промежуточное положение между черновиком и беловиком. Иногда работа над сводкой до того усложняется, что приходится ее снова перебелять и про-

должать работу над второй сводкой и т. д. Тогда между первоначальным черновиком и окончательным чистовиком имеется несколько промежуточных сводок. Таким образом, вообще говоря, беловик дает окончательную форму произведения, черновик — первоначальную. Впрочем, бывают случаи, когда произведение не идет дальше черновика, который доводится автором до конца работы над произведением и затем не перебеляется. С другой стороны, беловая рукопись может не давать окончательной формы, так как автор продолжает работу в корректуре, в повторном издании, отчего окончательная форма далеко отходит от стадии, в которой сохранилось произведение в беловом автографе. Это характерно для работы Бальзака и Л. Толстого над своими произведениями.

Иногда эти отдельные автографы, относящиеся к разным стадиям творчества, называют «редакциями» произведения. Но подобное словоупотребление следует признать неправильным. О том, что такое редакция, будет сказано в дальнейшем. Здесь достаточно указать, что редакция есть некоторый связный текст произведения в определенной стадии его изменения. Собственно говоря, только беловые рукописи дают одну определенную редакцию. Черновики же, так же как и авторские сводки, свидетельствуют о некотором творческом процессе, в котором из одной редакции получается другая, за ней следующая. Кроме того, понятие редакции относится всецело к истории текста *произведения*. Рукопись же есть прежде всего некоторый материальный документ, и классификация рукописей должна исходить из материальных особенностей данного документа, независимо от отношения содержания документа к возможным другим документам. Понятие редакции рождается в результате сопоставления различных текстов одного и того же произведения, в то время как документ может быть охарактеризован совершенно независимо от наличия других подобных ему документов. От этого смешения свойств автографа как документа и свойств заключающегося в автографе текста возникает довольно распространенное словоупотребление, которое расценивает названия «черновой» и «беловой» с точки зрения положения заключающегося в документе текста в истории данного произведения. Так, иногда черновой называют рукопись, содержащую первоначальную редакцию, а беловой — содержащую окончательную редакцию.

Подобное словоупотребление следует отвергнуть, так как в нем смешиваются два признака: признак состояния документа и положение текста в истории произведения.

Впредь мы будем называть черновой рукопись, внешний вид которой дает к тому основания, беловой — рукопись, переписанную без помарок или с небольшими поправками, не мешающими легкому прочтению ее. Как я уже указывал, термины эти приблизительны.

Из дальнейшего мы узнаем, насколько важно для установления точного текста произведения знать его во всех стадиях. Вот почему так ценятся автографы писателей и с таким тщанием хранятся в различных для того предназначенных хранилищах и собраниях *. Ценность автографов для истории литературы показывает, что к собиранию их следует отнестись с должной серьезностью. Автографы лишь тогда дойдут до исследователя в достаточной сохранности и полноте, когда с самого начала будут приняты меры против их уничтожения. Было бы чрезвычайно полезно, если бы писатели подбирали свои автографы (а также корректуры) и передавали их на хранение в соответствующие учреждения. То же самое следовало бы делать редакциям и издательствам. Правда, есть опасность при этом перегрузить наши государственные архивы, но зато будет гарантия, что необходимый в будущем материал для истории литературы нашего времени и для установления текста художественных произведений нашей эпохи сохранится в надлежащем составе, чего нельзя сказать о прошлом, где часто недостает элементарных материалов для разрешения различных возникающих вопросов и тратится много сил и труда для того, чтобы при помощи косвенных соображений и свидетельств установить факты, которые непосредственно бы явствовали из автографов писателя, если бы они дошли до нас. Нахождение подобных материалов в частных руках крайне нежелательно. В наши дни гибли ценные архивные материалы по вине их владельцев или из-за превратности судьбы тех лиц, в руках которых они находились.

Но собранные рукописи следует не только собирать и хранить. Их нужно сделать доступными для изучения. Для этого надо: 1) каталогизировать и описывать рукописи; 2) сделать хранилища достаточно доступными для лиц, подготовленных к занятию рукописным материалом; 3) организовать пересылку рукописей из одного храни-

лища в другое так, чтобы занимающийся в одном хранилище мог выписывать себе для занятий необходимые для изучения рукописи, хранящиеся в других городах; 4) для автографов особенно ценных — издавать их, чтобы сделать их доступными для возможно более широкого круга лиц.

Эти простые истины, хорошо усвоенные нашими крупными архивами и хранилищами, к сожалению, совершенно неизвестны в некоторых провинциальных собраниях музейного типа. Там весьма распространен взгляд на рукопись как на музейную реликвию, «экспонат», некую драгоценность, которую надо хранить под стеклом и издали показывать экскурсиям и отдельным посетителям. Такая точка зрения представляет собой громадное препятствие в научной работе и превращает живое научное дело собирания культурно-исторического материала в какое-то плюшкинство и бессмысленное накопление ненужных предметов. Вряд ли можно назвать культурным делом одно лишь показывание автографа. Это возбуждает, правда, чувство благоговения перед предметом, но назначение его остается одинаково неясным как показывателю, так и тем экскурсантам, которых, в сущности, показыватель только морочит. Необходимо покончить решительно с тем взглядом, что автограф может быть музейным экспонатом, и если какое-нибудь учреждение неспособно предоставлять хранимые у него автографы для научной работы, то их надо изъять из его ведения.

Основные операции, которые проделывают в архивах над рукописями суть: 1) регистрация рукописи, 2) описание ее. Регистрация состоит в том, что рукопись получает свой номер; одновременно нумеруются листы рукописи. По установившемуся обычаю в рукописях нумеруют не страницы, как в печатных книгах, а листы (т. е. две страницы получают один номер). Цитируя рукопись, надо указать не только номер листа, но и его сторону: лицевую или оборот. На карточки наносят указания: на скольких листах рукопись, чьей рукой писана, что содержит.

Для полной регистрации необходимо описание рукописи [1]. Описание начинается обычно с так называемой

---

[1] Практика описания рукописей новой литературы, в противоположность древней письменности, весьма не велика. Много потрудился в этой области В. Е. Якушкин, который дал работу «Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве» («Русская старина», 1884, с февраля по декабрь) *.

«дипломатики», т. е. с указаний материальных особенностей рукописи: ее формата, качества бумаги, водяных знаков, если таковые имеются, характера обреза, чернил и пр.

Эти указания, которые кажутся иным излишним педантизмом, существенно необходимы для изучения рукописи. Они дают возможность приблизительно датировать документ. Так, бумага первой половины XIX века обычно имела водяной знак (филигрань), дававший марку фабрики и год выпуска. Этот год указывает, ранее какого срока документ не мог быть написан. Практика показывает, что обычно запись по времени не отличается более чем на два-три года от водяного знака. Это дает некоторую вероятность приблизительной датировки. Зная, на какой бумаге, в какие годы писал изучаемый нами автор, мы часто по одному описанию бумаги можем приблизительно отнести ее к той или иной эпохе его творчества. Так, для 30-х годов для Пушкина обычно обращение к бумаге Гончаровых, родных его жены. Эта бумага имела водяные знаки «А. Г.» [1]. Иногда качество бумаги дает возможность судить о неподлинности документа. Опытный работник над рукописями сможет с точностью до одного-двух десятилетий определить возраст бумаги, так как производство ее за последние полтора века быстро менялось.

Некоторые приметы на бумагах весьма существенны. Например, для автографов Пушкина существенно знать — имеется ли на них красная цифра или нет. Красная цифра — это жандармская нумерация, произведенная при просмотре опечатанных бумаг Пушкина после его смерти. Наличие этой жандармской пометы показывает, что эта бумага была на квартире Пушкина в момент его смерти. По отношению к листам, вырванным из тетрадей Пушкина (ныне хранящихся в Рукописном отделе Института русской литературы — Пушкинский дом Академии наук СССР), жандармская нумерация дает возможность определить судьбу вырванного листа. Например, если вырванный лист имеет красную цифру, которая соответствует нумерации листов тетради, из которой лист вырван, это значит, что лист был вырван после смерти Пушкина, ве-

---

[1] Учитывая это, Н. Тихонравов приложил к 10-му изданию сочинений Гоголя снимки «фабричных знаков в бумаге, на которой Гоголь писал свои произведения».

роятно одним из редакторов его сочинений. Если цифра не сходится с нумерацией тетради, то это значит, что лист был вырван Пушкиным, но оставался в его бумагах до самой его смерти. Если лист не имеет жандармской пометы, это значит, что он был вырван при жизни Пушкина и кому-то отдан.

Не буду приводить возможных заключений из внешнего описания рукописи. Они бывают разнообразны, и полезность материального описания самоочевидна.

От описания документа как предмета переходят к анализу написанного. Определяют руку написавшего, что не всегда бывает легко. Например, даже такой характерный почерк, как почерк Пушкина, не всегда поддается определению. Об этом свидетельствует множество фальшивых, ложно приписанных руке Пушкина документов, хранящихся в государственных и частных собраниях и издававшихся в качестве пушкинских. Так, например, к «Описанию Пушкинского музея» 1899 года приложено два автографа, про которые здесь же сказано: «по мнению Ф. А. Бычкова, записки эти принадлежат А. С. Пушкину; по мнению же Л. Н. Майкова — А. И. Тургеневу». Хотя в настоящее время нет сомнений, что прав был Л. Н. Майков, но здесь симптоматично самое разногласие в вопросе. По отношению к автографам менее известных лиц смешение всегда возможно.

Определив руку писавшего, стараются определить дату рукописи. Часто это явствует из текста. В таком случае «палеографически», т. е. путем изучения бумаги, чернил, характера почерка и т. п., проверяют подлинность указания текста. Если из текста даты заимствовать нельзя, то ее приблизительно устанавливают исключительно палеографическим путем.

Желательно при определении даты указывать степень уверенности в найденной дате и способ ее определения, чтобы указание было доступно проверке.

После этого приступают к «постатейному» описанию, степень подробности которого зависит от характера описываемой рукописи. Определяют: какие произведения содержатся в рукописи, на каких листах, дает ли данная рукопись существенные отличия от печатного текста, или нет, и т. п.

Для рукописей, которые уже бывали в руках исследователей, указывается, где о них в литературе имеются упо-

минания и в чьих руках эти рукописи находились до поступления в данное хранилище[1].

Рукописи особо значительные вызывают необходимость в их издании. Существует несколько способов издания рукописей. Самый точный способ есть способ «факсимиле», т. е. точного графического воспроизведения документа. До применения фотографии в иллюстрационном книжном деле факсимиле воспроизводились в виде гравюр и литографий.

Гравюра была более дорогим способом, а потому применялась для воспроизведения сравнительно небольших документов, например для подписей писателей под их гравированными портретами. Гравюра на металле (преимущественно на меди) дает резкий, точный штрих и хорошо передает надпись, сделанную чернилами. Литография, как более дешевый способ, применялась к воспроизведению сравнительно больших документов. Литография дает жирный, неровный штрих, гораздо менее точный, более расплывшийся, чем в гравюре. Этим способом удобно воспроизводить карандашные надписи.

Способы, употреблявшиеся до применения фотомеханической техники, не давали абсолютно точного воспроизведения оригинала, так как копия снималась от руки, хотя бы и при помощи кальки. Во всяком случае, сличение старого факсимильного снимка с оригиналом всегда обнаруживает резкие отличия от подлинника, иногда имеющие существенное значение, особенно если подлинник неразборчив и малое изменение в направлении штриха может изменить самое значение написанного.

С введением фотомеханических способов распространились следующие главные приемы воспроизведения: 1) фотография, 2) фототипия, 3) автотипия и 4) цинкография. Каждый из этих способов имеет свои особенности, на которых и остановимся.

Фотография есть наиболее точный способ передачи оригинала. Недостаток его, во-первых, в небольшом коли-

---

[1] Все эти требования, применяющиеся к старым рукописям, необходимо применять и к новым. Полезно всякую рукопись, имеющую историко-литературное значение, сопровождать «паспортом», заключающим краткое описание и указание на происхождение рукописи. Это тем более полезно, что по отношению к современным рукописям есть возможность без всякого труда установить такие факты, розыск которых в дальнейшем был бы затруднителен.

честве и дороговизне копий. Фотография неудобна как способ *издания*.

Фотографию применяют тогда, когда нужна одна копия или незначительное количество копий документа.

С другой стороны, фотография — как, впрочем, и все фотомеханические способы воспроизведения — обладает тем недостатком, что дает одноцветные снимки. Всякая темная, одинаковой густоты линия выйдет на фотографии одинаково черной чертой, будь это тень или трещина бумаги, посторонняя документу черта, просвечивающий оборот листа и т. п.

Выравнивая все оттенки изображения, фотография тем самым часто делает невозможным прочтение бледно написанного или сложного оригинала, который сам по себе читается легко. Такие мелкие детали подлинника, как знаки препинания, очень часто на фотографии искажаются, сливаются с фоном. Фотография дает только тогда точную и заменяющую оригинал копию, когда самая рукопись написана четко и чисто. А в таких случаях нет вообще нужды издавать оригинал иначе как для иллюстрации, в качестве образца почерка [1].

Фототипия — наиболее приближающийся по эффекту воспроизведения к фотографии печатный способ. Он обладает всеми достоинствами и недостатками фотографии. Из способов массового воспроизведения оригинала — это один из дорогих.

В России фототипия применялась обычно для воспроизведения небольших документов (см., например, академическое издание сочинений Пушкина, Спб., 1900—1929). Исключительными изданиями этого рода являются «Скупой рыцарь» и «Русалка» Пушкина в издании де Бионкура под редакцией Беляева (1901). Это были первые в России издания, воспроизводившие фототипически полностью произведения новой литературы. Произведения древней письменности при помощи фототипии издавались и раньше.

Вместо фототипии в последнее время применяется значительно более дешевый способ воспроизведения — автотипия, некоторое время являвшийся чуть ли не единст-

[1] Так как каждый переснимок несколько искажает оригинал, часто довольствуются негативным снимком с рукописи, в котором черные места выходят белыми и наоборот. См. воспроизведение такого негативного снимка в изд. «Атеней», сб. I, Пг., 1922.

венным способом книжной иллюстрации (за последнее время его вытесняет из иллюстрированных журналов новейший способ — «Tiefdruck» * — видоизменение старого меццо-тинто).

Автотипия есть способ изготовления фотомеханическим путем клише на цинке при помощи разложения оригинала на точки. Если эти точки очень мелки, то глазом они не различаются и сливаются в общий фон — более или менее светлый, смотря по толщине точек. Оригинал снимается через «сетку» (состоящую из двух разграфленных в разном направлении параллельными линиями стекол). Чем мельче сетка, тем красивее и точнее изображение. Дешевая автотипия (в газетах) с крупной сеткой, бросающейся в глаза, сильно искажает оригинал.

Автотипия требует для печатания глянцевитой (меловой) бумаги. Поэтому лучше, если она помещается в книгах на особых вклеенных в книгу страницах; иначе она требует, чтобы вся книга печаталась на хорошо проклеенной глянцевитой бумаге.

Самый способ изготовления автотипии (разложение сеткой изображения на точки) обусловливает собой некоторое искажение оригинала. Хотя она передает подобно фототипии фон, но далеко не с такой точностью.

Последний способ — цинкография (или *штриховое* клише в отличие от предыдущего, *тонового*) — осуществляется при помощи цинка, куда рисунок переводится без сетки. Цинкография передает только основные штрихи оригинала. При этом способе далеко не всё, что есть в оригинале, может быть воспроизведено. Например, если оригинал написан чернилами, то находящиеся на нем более бледные карандашные пометы на воспроизведении исчезают, так как уничтожаются вместе с фоном.

Ясно, что этот способ нуждается в более тщательной ретуши, чем все предыдущие [1]. Но, с другой стороны, он дает возможность — при печатании на соответствующим способом подобранной бумаге и при подборе краски, наиболее близкой по тону к чернилам оригинала, — давать копии, производящие иллюзию подлинника. Правда, лишь неопытный человек не отличит такого воспроизведения от оригинала, но в общем подобное издание очень близко имитирует подлинный вид рукописи.

---

[1] Это замечание относится лишь к воспроизведению документов, причем учитывается только точность воспроизведения написанного.

Главные признаки, отличающие цинкографские копии от рукописи, — это: 1) ровный характер краски на протяжении всего документа: в настоящей рукописи всегда имеются более бледные и более темные линии, чего нет в цинкографском оттиске; 2) вдавленность линий в бумагу (чего, впрочем, технически можно избежать, применяя пресс); 3) особый характер штриха с несколько размытыми неровными границами черных мест и не совсем ровным распределением краски в пределах одного штриха; это особенно ясно видно на воспроизведении толстых линий.

Примером такого факсимильного издания могут послужить автографы Пушкина, изданные Олегом Константиновичем («Рукописи Пушкина», вып. 1, Спб., 1911).

Факсимильные издания — полезное пособие для изучения рукописей. Однако не нужно думать, что они *вполне* могут рукопись заменить. Многое неуловимое для фотографии в подлинном автографе может дать указания для верного прочтения. В факсимиле эти указания будут отсутствовать, и прочтение или потребует догадки, или же будет неверно [1].

Факсимильные издания обладают тремя недостатками: 1) они дороги и, следовательно, не всем доступны; 2) они дают документ в сыром виде, не прочтенным; 3) при самом тщательном выполнении они не заменяют документа, так как не воспроизводят его во всех деталях.

Надо сказать, что прочтение рукописи, особенно принадлежащей к другой эпохе, да еще вдобавок черновой, т. е. записанной автором как бы для одного себя, не всегда легко.

В нашей практике прочтение рукописи всецело предоставляется интуиции исследователя и считается его личным достоинством. Были ученые, не умевшие читать рукописей, другие, наоборот, отличались особым умением

---

[1] Факсимильные издания применяются для воспроизведения не только рукописей, но и изданий. Для воспроизведения печатных произведений применим способ фотолитографии, который иногда употреблялся и для рукописей (оттиски напоминают цинкографские, но без вдавленности штриха и с более расплывчатыми линиями).

В качестве редко применявшегося способа воспроизведения документа можно упомянуть еще трехцветную автотипию, которая передает все цветовые особенности оригинала, в то время как все предыдущие способы дают лишь одну краску. У нас известно издание «Архангельского Евангелия», изд. 1913 года, очень точно имитирующее оригинал.

в них разбираться. Но, во всяком случае, в этом усматривался личный дар, и по отношению к новым авторам не давалось никаких методических указаний для прочтения. Наукообразно подходили к вопросу только по отношению к древним рукописям: к ним имеются специальные руководства с альбомами и таблицами.

Между тем приемы изучения новой рукописи одни и те же, что и приемы изучения старой рукописи.

В случае затруднительного чтения чужой рукописи необходимо проделать следующую подсобную работу.

Составить алфавит начертаний, встречающихся в рукописи, на основании всех безусловно прочтенных слов. В этот алфавит вносятся все варианты начертаний. Например, на букву «Д» заносят и *д* и *d*, если оба эти начертания имеются в рукописи, под «Т» — и *т* с тремя ножками и *т* с одной (если оба вида имеются), под «Л» — и обычное «л» и происходящее от греческой λ начертание, напоминающее латинское *h*, и т. п.

Выписав все употребленные варианты начертания, обычные у автора, отмечают, какие из привычных для той эпохи начертания данным автором *не употребляются*. Очень часто рукопись читают ошибочно потому, что приписывают автору несвойственные ему начертания. Например, если автор пишет букву «з», не спуская под строку нижней петли, то это необходимо отметить, чтобы не предполагать буквы «з» в какой-нибудь букве, спущенной ниже строки (например, в *д*).

Затем выписываются сокращения (преимущественно в окончаниях) и такие сочетания букв, при которых искажается форма букв, их составляющих.

Далее, помимо алфавитного порядка, выписываются группы сходных между собою букв (например, «н», «и», «п»).

Произведя классификацию графического материала, приступают к прочтению. При этом всегда обращают внимание на контекст. Нельзя считать дело оконченным, если прочтено одно слово без проверки контекстом, возможно ли такое чтение. В случае, если контекст не допускает предполагаемого чтения, необходимо, пользуясь классифицированным графическим материалом, пробовать всякие подстановки и, лишь когда ничего не удастся, считать слово неразобранным или предполагать описку.

Так или иначе, но самый процесс прочтения какого-ни-

будь сложного черновика, запутанного условными знаками зачеркивания, восстановления (обычно подчеркиванием прерывистой линией зачеркнутого), перенесения отрывков с одного места на другое, изменения порядка слов, строк и т. п., требует некоторого специального труда. Издание сложных факсимиле, обращенных к широким кругам читателей, которые не всегда в состоянии прочесть документ и могут быть введены в заблуждение неверно понятым текстом, надо облегчать сопровождением прочитанного текста, напечатанного типографским шрифтом. Так поступил, например, Беляев в бионкуровском издании «Русалки» Пушкина. Чтобы увязать расшифровку с фототипическим воспроизведением, он употребил ряд условных обозначений, в какой-то мере заменяющих обозначения автографа.

Такой способ печатания документа, в котором сохраняется в максимальной степени расположение текста и условные знаки рукописи, именуется *транскрипцией*.

Транскрипционных систем существует множество. Так в издании де Бионкура применены следующие условные знаки. Зачеркнутое помещено в скобках ( ). Во избежание смешения скобки автографа передаются прямыми скобками [ ]. Надписанное над строкой передается *курсивом*, подписанное — заключается между двумя прямыми линиями ||. Восстановленное набирается р а з р я д к о й. Слова, полностью или частично переправленные, печатаются дробью: «серди $\frac{\text{шься}}{\text{ть}}$»— числитель обозначает первоначальную форму, знаменатель — окончательную. Предположительное чтение сопровождается вопросительным знаком в скобках (?). Неразобранное отмечается знаком NB.

Система эта весьма несовершенна, и недостатки ее могут служить указанием, какие приемы следует применять в более рациональной системе.

Употребление круглых скобок ( ) в качестве транскрипционного знака неудобно потому, что эти скобки употребительны в качестве знака препинания. Замещать знаки препинания необычными [ ] нет смысла. Удобнее необычную форму [ ] сохранить именно в качестве транскрипционного знака. Точно так же курсив и разрядка имеют обыкновенное назначение в книгах, которое не следует без особой нужды менять. Кроме того, положение надписанных или подписанных слов в достаточной мере можно передать без всяких значков соответствующим печатанием их. Зна-

чок||неудобен потому, что если им выделено несколько слов, расположенных близко друг от друга, то неясно бывает, что̀ именно выделено. Система эта не применялась в других изданиях[1].

В настоящее время применяются две системы транскрипции: двойного печатания и академическая (применяемая в изданиях Академии наук сочинений Пушкина).

Система двойного печатания состоит в том, что все особенности рукописи передаются приблизительно такими же знаками и в печати: перечеркнутое, подчеркнутое и проч. передается соответственными линиями. Сущность этого способа явствует из помещенного на стр. 80 образца воспроизведения 13-й строфы стихотворения Пушкина «19 октября 1825 г.», заимствуемого из книги «Пушкин, его лицейские товарищи и наставники», статьи и материалы Я. Грота (Спб., 1899, стр. 149).

Двойным такое печатание именуется потому, что страницу приходится печатать дважды: перечеркивающие текст линии печатаются поверх отпечатанного уже текста. Таким способом издана в 1912 году Н. К. Пиксановым жандровская рукопись «Горя от ума».

Этот способ, хотя и дает наибольшее зрительное приближение, но отличается относительной дороговизной печатания и по техническим соображениям применяется сравнительно редко.

Другой способ, который условно назовем академическим, выработан в изданиях сочинений Пушкина, главным образом в работах Якушкина. Он сильно варьирует от одного издания к другому, и я не буду отмечать особенностей разных изданий. Изложу этот способ приблизительно в той форме, в какой он применен в издании «Неизданный Пушкин», в котором он установлен М. Л. Гофманом и участниками издания. Сущность его состоит в том, что все особенности рукописи передаются условными знаками. Вот основные знаки этой системы:

1) зачеркнутое заключается в прямые скобки [ ], причем первая скобка [показывает, где начинается зачеркивающая линия, вторая], где она кончается;

2) зачеркнутое и восстановленное слово сопровождается звездочкой *, помещаемой после слова. Если зачеркнута

[1] В качестве еще менее удачной системы можно указать способ транскрипции, примененный И. А. Шляпкиным в его книге «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» (Спб., 1903).

13.

бъ 2

Мы вспомнили какъ Вакху въ первый разъ

1

Безмолвную мы жертву приносили

Какъ всѣ трое но

~~Мы вспомнили какъ~~ мы впервой любили,

~~Рове~~

~~Напер~~сники товарищи проказъ — —

....

И все прошло проказы, заблужденья...

Ты освятивъ

~~Смиренъ, суровъ~~, тобой избранный санъ

Ему

~~Но ты~~ — въ очахъ общественнаго мнѣнья.

Завоевалъ

~~Къ нему~~ почтенiе гражданъ —

Что жъ я тебя встрѣтилъ тутъ же

~~Зачѣмъ и т~~ы не ~~обнялъ друга~~ съ нимъ

Ты

~~О~~ нашъ казакъ и пылкiй и незлобной [2])

сѣни

Зачѣмъ и ты моей ~~глуши~~ надгробной

Не озарилъ присутствiемъ своимъ.

Образец двойного печатания как системы транскрипции. Здесь воспроизведена транскрипция 13-й строфы стихотворения А. С. Пушкина «19 октября 1825 г.»

и восстановлена часть слова, то она заключается в прямые скобки [ ], после которых ставится звездочка. В случае целого слова скобки могут опускаться. Вообще же звездочка после скобок обозначает, что все заключенное в скобках было зачеркнуто и восстановлено;

Факсимильное воспроизведение рукописи 13-й строфы стихотворения А. С. Пушкина «19 октября 1825 г.»

3) слова, надписанные или подписанные, набираются в соответствующих местах петитом;

4) неразборчивые слова обозначаются условным сокращением *нрзб* (иногда в соответственном случае ставят несколько точек приблизительно по числу букв неразобранного слова);

5) слова недописанные дополняются по смыслу (если это необходимо), но все дополнения (конъектура) заключаются в ломаные скобки < >. Эти же ломаные скобки заменяют слова неудобные в печати. В таком случае внутри скобок ставятся точки по числу букв слова. Так, например, в былое время можно было прочесть в изданиях Пушкина такой стих:

Но, Вигель, пощади мой <....>.

Скобки заменяли считавшееся неудобным слово «задъ» (четыре буквы, считая и твердый знак оригинала);

6) все остальные знаки точно соответствуют знакам оригинала. В случае необходимости отметить что-либо, не поддающееся условной передаче, соответствующее место оговаривается в примечании.

В качестве примера этого рода транскрипции привожу здесь тот же отрывок:

13

2

———

бѣ —

Мы вспомнили какъ Вакху въ первый разъ

1

———

Безмолвную мы жертву приносили
Какъ [1] всѣ трое
[Мы] [вспомнили какъ] мы впервой полюбили [2],
[Ровес]
[Наперс] *ники, [товарищи] проказъ — —

|— И все прошло проказы, заблужденья.... —|
| Ты освятивъ [3] |
| [Смиренъ суровъ] тобой избранный санъ |
| Ему |
| [Но ты] — въ очахъ общественнаго мнѣнья |
| Завоевалъ |
|— [Къ нем] почтеніе гражданъ — —|

Внизу страницы под чертой приписано:

Что-жъ я тебя встрѣтилъ тутъ-же
[Зачѣмъ] [и ты] не [обнялъ друга] съ нимъ
Ты
[О] нашъ казакъ и пылкій и незлобной
сѣни
Зачѣмъ и ты моей [глуши] надгробной
Не озарилъ присутствіемъ своимъ.

---

[1] Слово «Мы» зачеркнуто, а слово «Какъ» надписано *карандашом.* На факсимиле от карандашных поправок видна лишь часть штриха на слове «Мы».

[2] Ранее вместо слова «полюбили» было «любили».

[3] Ранее вместо слова «освятивъ» было «освятилъ».

При некотором навыке этот способ транскрипции не представит бо̀льших затруднений, нежели способ двойного печатания.

И в том и в другом случае необходимо абсолютно точно соблюдать орфографию подлинника, сохраняя ошибки и описки, которые могут быть разъяснены в примечаниях.

Задача транскрипции — помочь читателю разобраться в автографе. Но часто транскрипция дается не как сопровождение факсимиле, а как его замена. Надо заметить, что никакая транскрипция не может заменить подлинника, особенно если он сложен. Уже факсимиле дает лишь некоторое приближение. Транскрипция — приближение еще более грубое. Возьмем, в частности, приведенный пример. Нанесенные на рукописи изменения дают *приблизительно* следующую картину истории текста 13-й строфы пушкинского стихотворения. Первоначальная редакция была:

Мы вспомнили как Вакху в первый раз
Безмолвную мы жертву приносили
Мы вспомнили, как мы впервой любили,
Наперсники товарищи проказ — —
И всё прошло проказы, заблужденья...
Смирен суров тобой избранный сан
Но ты — в очах общественного мненья
Завоевал почтение граждан.

Затем последовало два ряда переделок. Одни касались отдельных стихов и давали как бы окончательную отделку некоторых выражений. Не буду останавливаться на этих изменениях. Но наряду с тем Пушкин приступил к радикальной перестройке всей строфы. Он уничтожает последние четыре стиха. Первые четыре стиха он переделывает в окончание строфы и пишет четыре новых стиха, с которых строфа должна начинаться. Это требует переделки рифмовки. Форма строфы «19 октября» следующая: aBBa CdCd (четверостишие охватной рифмовки + четверостишие перекрестной рифмовки). Передвижение первого четверостишия из начала строфы в ее конец потребовало переделки порядка рифм. Для этого Пушкин перемещает концы первых двух стихов. Кроме того, необходимость вызывает еще несколько изменений в словесных оборотах (так, вместо «Мы вспомнили» ставится «Мы вспомнили б», вызванное начальным «Что ж я тебя не встретил» и т. д.). Не останавливаясь на деталях работы, мы получаем окончательную строфу в такой форме:

Что ж я тебя не встретил тут же с ним,
Ты наш казак и пылкий и незлобной,
Зачем и ты моей сени надгробной
Не озарил присутствием своим?
Мы вспомнили б, как Вакху приносили
Безмолвную мы жертву в первый раз,
Как мы впервой все трое полюбили,
Наперсники товарищи проказ...

Строфа, первоначально обращенная к Пущину (посетившему Пушкина в Михайловском), оказалась обращенной к Малиновскому (в Михайловском не бывшему).

Между тем на основании транскрипции очень трудно решить, куда относятся приписанные четыре стиха [1].

Как иногда транскрипция может завести в заблуждение, доказывает рассказанная М. Л. Гофманом история стихотворения Пушкина «Гречанка верная...»:

В III томе Академического издания была напечатана относительно точно транскрипция одного интересного стихотворения 1822 года, но благодаря тому, что транскрипция не сопровождалась описанием рукописи, она дала повод Брюсову извлечь из нее такое чтение:

ГРЕЧАНКЕ

Гречанка верная! не плачь, он пал Героем,
Свинец врага ему вонзился в грудь;
Не плачь, — не ты ль сама пред первым боем,
Ему назначила кровавой чести путь.

Быть может, втайне он предчувствовал разлуку,
. . . .
Когда в последний раз тебе простер он руку,
Младенца своего в слезах благословил.

Но знамя черное Свободой восшумело,
Как Аристогетон, он миртом меч обвил,
Свершить великое святое дело
Он в сечу ринулся, — и падший совершил!

Между тем в действительности стихотворение должно читаться совершенно иначе:

Гречанка верная: не плачь, он пал Героем
Свинец врага в его вонзился грудь —
Не плачь — не ты ль сама ему пред первым боем
Назначила кровавой чести путь —
Тогда тяжелую предчувствуя разлуку
Супруг тебе простер торжественную руку

[1] Не совсем это ясно, впрочем, и в автографе, вследствие чего П. В. Анненков, опубликовавший автограф в 1857 году, в VII томе сочинений Пушкина, не разобрался в построении строфы и части ее неверно приурочил *.

Младенца своего в слезах благословил,
Но знамя черное Свободой восшумело —
Как Аристогитон он миртом меч обвил —
Он в сечу ринулся — и падший совершил
Великое, святое дело [1].

Эти случаи заставляют отказываться от транскрипции как от универсального способа издания черновых рукописей и предпочитать обычные издания (принятые на Западе) текстов с аппаратом примечаний. Для такого издания избирается единый текст, обычно окончательный, или, если последние переделки незакончены, тот, который имеет наиболее цельную и связную форму. К этому тексту пишутся примечания, обычно печатаемые здесь же, под строкой, где приводятся все изменения, о которых свидетельствует рукопись. Так, для образца, взятого нами выше, основным текстом будет второй. Его будут сопровождать следующие примечания (для упрощения печатаю по новой орфографии, что принципиально не следует делать):

к ст. 1; *первоначально:*
Зачем и ты не обнял друга с ним
к ст. 2; *первоначально:*
О наш казак и пылкий и незлобной
к ст. 3; *первоначально:*
Зачем и ты моей глуши надгробной
к ст. 1—4; *эти стихи были написаны после того, как строфа была закончена в первой редакции.*
к ст. 5—6; *первоначально:*
Мы вспомнили как Вакху в первый раз
Безмолвную мы жертву приносили.
к ст. 7; *первоначально:*
Мы вспомнили как мы впервой любили
к ст. 8; *было изменено:*
Ровесники товарищи проказ — —
Но затем Пушкин вернулся к первоначальному тексту: «Наперсники...» и т. д.; слово «товарищи» зачеркнуто, но не заменено другим.
к ст. 5—8; *в первой редакции эти стихи начинали строфу и после них следовали стихи 5а — 8а.*
И всё прошло проказы, заблужденья...
Ты освятив тобой избранный сан
Ему в очах общественного мненья
Завоевал почтение граждан —
Стихи 6а — 7а сперва читались:
Смирен, суров, тобой избранный сан
Но ты — в очах общественного мненья
Стих 8а был сперва начат: К нем <у>

---

[1] *М. Л. Гофман.* Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Ср. «Неизданный Пушкин», стр. 26—28. Там же — цинкографское воспроизведение автографа, разъясняющее ошибку Брюсова.

Из этого примера видны удобства и неудобства такого метода. Удобство — то, что последовательная работа здесь рассказана и отдельные варианты даны в контексте, а не в виде оторванных от текста слов.

Неудобства: 1) в этом способе отнимается сравнительно много места необходимостью повторять один и тот же стих иной раз несколько раз; 2) хотя дан контекст слов в пределах отдельных стихов, но самая последовательность стихов, недостаточно ясна: она лишь рассказана, но не дана наглядно, и поэтому нет возможности непосредственно глазом, не справляясь в пояснениях, читать текст не в основной его редакции.

ИСТОРИЯ ТЕКСТА

Художественное произведение, как, впрочем, и всякое литературное произведение, не создается сразу. Его созданию предшествует длительная и сложная работа, в результате которой получается более или менее законченный *текст* произведения. Но и достигнув этой стадии завершенности своего труда, автор обычно продолжает свою работу над произведением, и каждое новое издание дает обычно новую переработку как в деталях, так иногда и в целом. Характер этой работы зависит от личных творческих приемов автора и от природы тех поводов, которые вызывают переделки. Таким образом, мы вряд ли сможем делать какие-нибудь слишком широкие обобщения и принуждены рассматривать историю текста всегда в строго индивидуальных рамках, особо для каждого автора и для каждого произведения. Возможно бесконечное количество различных форм изменения текста. Но в общем случае текст произведения есть явление изменчивое, текучее, и самое создание его предполагает предварительную работу.

В общем можно наметить следующие стадии в истории художественного произведения:

I. Подготовка:
- а) замысел;
- б) собирание материалов;
- в) планировка.

II. Создание произведения:
- г) черновые наброски;
- д) первая редакция.

III. Отделка произведения:
- е) работа над чистовым текстом;
- ж) обработка повторных изданий.

Эти три класса творческой работы дают представление о работе над вещью самого автора. Но наряду с нею необходимо учитывать изменения текста, вызванные посторонними автору причинами. Это — вмешательство редактора, цензора и т. п. Во всех стадиях издания — опечатки и прочие изменения, сопряженные с техникой книги. После смерти автора — как изменения порядка механического, так и те, которые вызываются обработкой текста произведения, совершаемой редакторами посмертных изданий.

Хронологически удобно делить историю текста на следующие стадии: I — до первого издания; II — изменения текста при жизни автора в изданиях, выходивших под его наблюдением; III — посмертная история текста (обычно — порча текста и частичное восстановление испорченного текста).

Не все произведения проходят через все стадии или по крайней мере получают какое бы то ни было оформление в этих стадиях. Так, для мелких стихотворений обычно сокращение подготовительной работы. Поэт непосредственно приступает к черновику, а иной раз и у иных поэтов на бумагу наносится сразу законченный текст. Вообще есть разная манера работы, есть несколько творческих типов. Одни предпочитают творить в уме, про себя, и записывать уже сложившееся, готовое произведение. Для других творческая работа невозможна без обращений к бумаге. Творческий процесс первых недоступен изучению, вторые оставляют обильные документы, определяющие пройденный в создании произведения путь. Впрочем, надо всегда учитывать, что мы никогда не располагаем полным материалом для восстановления картины творчества во всех ее деталях. Документы доходят до нас отрывочно, закрепляя только некоторые точки творческой линии. Это не значит, что самой линии нет. От исследовательской способности историка зависит восстановить по этим точкам линию, от исследовательского такта — восстановить ее доказательно, а не фантазировать. В конце концов работа историка в части установления фактической картины событий совпадает с работой следователя, который по отрывочным свидетельствам и вещественным доказательствам восстановляет подлинную картину преступления. Отличие — лишь в предмете. Для следователя важно установить преступление, и этим определяется направление его розысков. Историка же интересует факт безотносительно к его квалификации,

И тот и другой должны разыскать свидетельства, сопоставить их и осмыслить в их связи.

Надо сказать, что сходства между практикой следователя и практикой историка больше, чем это можно предполагать. В практике судебных и полицейских разысканий применяется много приемов изучения документов, с которыми полезно ознакомиться и историку, и руководства по обследованию, имеющие происхождение полицейское, не без пользы могут быть прочитаны историком.

Замысел

Первой стадией создания произведения является «замысел», т. е. самая общая идея произведения, дающая толчок к творческой работе. «Написать поэму из древнерусской жизни» — такая запись в дневнике или в черновых тетрадях свидетельствует о первом толчке к творческой мысли. Замысел в общем случае устанавливается в биографическом плане. Обычно о замысле узнаем из общения писателя с окружающими, из его обращения к тем или иным материалам, из всей обстановки его работы.

Так, о первоначальном замысле написать «Войну и мир» мы узнаем из письма тестя Л. Н. Толстого к самому Толстому от 5 сентября 1863 года: «Вчера вечером мы много говорили о 1812 годе по случаю намерения твоего написать роман, относящийся к этой эпохе» [1].

О первоначальном замысле «Клары Милич» узнаем из письма Тургенева к Ж. А. Полонской от 20 декабря 1881 года: «Презанимательный психологический факт — сообщенный вами — посмертная влюбленность» [2]. Дополнительные биографические справки показывают, какой именно факт послужил причиной обработки Тургеневым этой темы.

Так же, например, в 1831 году, в середине июня, Пушкин пишет из Царского Села в Петербург своей знакомой Е. М. Хитрово: «Я предпринял изучение французской революции; прошу вас выслать мне Тьера и Минье, если возможно. Эти два труда запрещены. Здесь у меня только «Мемуары, относящиеся к революции». В ближайшие

---

[1] *М. Цявловский.* Как писался и печатался роман «Война и мир». — В кн.: «Толстой и о Толстом», сб. III, М., 1927.

[2] *Л. Поляк.* История повести Тургенева «Клара Милич». — В кн.: «Творческая история», 1927.

дни надеюсь быть в Петербурге» (оригинал по-французски). Это письмо свидетельствует о каком-то замысле Пушкина по истории Великой французской революции. Документы, относящиеся к этому замыслу, были известны и раньше (их мы далее коснемся), но назначение их было неясно. Засвидетельствованный письмом к Хитрово замысел дает возможность сгруппировать эти документы и освещает их внутреннюю связь и взаимную зависимость. Самый же замысел освещается обстановкой европейских событий, развертывавшихся в это время.

Июльская революция 1830 года выдвинула идею преемственности новых европейских политических форм от Французской революции. Внешним символом этого было хотя бы восстановление в качестве национального флага трехцветного, революционного. В то время как Реставрация проводила идею ликвидации революции как некоторого эксцесса, нарушившего правильную эволюцию политических форм, публицисты 1830 года выдвигали идею того, что, наоборот, Реставрация была перерывом в естественном ходе вещей, определенном революцией. Таким образом, для писателя 1831 года проблема Французской революции была проблемой политической и сводилась к анализу того, какие из политических форм, выдвинутых Французской революцией, являются исторически обусловленными, органически вытекающими из социальных задач эпохи, и какие — экспериментальными опытами тех или иных лиц и групп, перебывавших у власти за двадцать пять лет, отделяющих старый порядок от его реставрации. Естественно, что Пушкина должна была интересовать не столько хроника событий революции, сколько история смены социальных и политических форм.

Иначе говоря, замысел Пушкина должен быть освещен данными публицистики той эпохи, обращением к революции на страницах французской газетной и журнальной прессы. Кроме того, он должен быть освещен изучением вопроса о том, в какой мере и по каким источникам был знаком с историей Французской революции Пушкин. Например, заведомо известно, что он вскоре по окончании лицея ознакомился с историческим обзором Французской революции, написанным г-жой де Сталь, и эта книга, несомненно, наложила глубокий отпечаток на исторические и политические воззрения Пушкина. Кроме того, полезно ознакомиться с той литературой по Французской революции, ко-

торая входила в круг чтения современников Пушкина и о которой мы можем судить, например, по процессу декабристов, дающему большой материал для определения тех исторических и политических сочинений, которые были распространены в русской читающей среде этого времени. Так, можно предполагать знакомство Пушкина с историческим трудом Лакретеля * и т. п. Кое-что дает нам переписка Пушкина. Собрав таким образом материал, мы будем несколько осведомлены о самой постановке вопроса, возможной для Пушкина в 1831 году. Это в свою очередь даст возможность, изучая рукописи Пушкина, определить, что имеет отношение к обнаруженному замыслу.

Итак, на этом примере мы видим, что установление и раскрытие значения замысла ставятся в порядке историко-биографического изучения автора и эпохи. Правда, не всегда такое изучение нужно; например, если бы история Французской революции была Пушкиным написана, то он сам тем бы вскрыл нам внутреннее содержание своего замысла. Но так как приходится постоянно иметь дело с замыслами, не доведенными до полного осуществления, то подобная работа обычно вызывается необходимостью, и без нее представление о замысле не пойдет дальше называния темы задуманного произведения.

С другой стороны, раскрытие замысла дает нам основание к объединению различных документов творческой работы, которые до сих пор фигурировали в качестве неясно куда относящихся отрывков и набросков. Наличие замысла свидетельствует о некоторой *творческой единице*, о произведении как единстве, придающем целевую устремленность и осмысленную направленность работе автора в данный период. Очень часто в текстовой работе приходится иметь дело с черновыми отрывками, неизвестно куда относящимися.

О многих замыслах Лермонтова, как осуществленных, так и главным образом неосуществленных, мы узнаем из его записей в тетрадях. Записи эти такого характера: «*Поэма на Кавказе* — герой — пророк». «*Сюжет трагедии.* В Америке (дикие, угнетенные испанцами. Из романа французского Атала)». «Написать шутливую поэму, приключения богатыря» и т. п.

Самый замысел, как и текст произведения, иногда эволюционирует. Задумав написать одно, в процессе творчества писатель иногда отходит от первоначального намерения

и пишет произведение достаточно далекое от той цели, к которой первоначально устремлялся. Так, «Война и мир» являлось в первоначальном замысле произведением, слитым с другим романом, «Декабристы».

В предполагавшемся предисловии к своему роману «1805 год» (так назывались первые главы «Войны и мира», напечатанные в «Русском вестнике») Толстой так рассказывает об изменении своего замысла:

«В 1856 г. я начал писать повесть с известным направлением и героем, который должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 г.— эпохе несчастий и заблуждений моего героя — и оставил начатое. Но и в 1825 г. герой мой был уже возмужалым семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпадала с славной для России эпохой 1812 г. Я в другой раз бросил начатое и стал писать со времени 1812 г., которого еще запах и звук слышны и милы нам, но которое теперь уже настолько отдалено от нас, что мы можем думать о нем спокойно. Но и в третий раз я оставил начатое, но уже не потому, чтобы мне нужно было описывать первую молодость моего героя; напротив, между теми полуисторическими, полуобщественными, полувымышленными великими характерными лицами великой эпохи, личность моего героя отступила на задний план, и на первый план стали с равным интересом для меня и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени. В третий раз я вернулся назад по чувству, которое, может быть, покажется странным большинству читателей, но которое, надеюсь, поймут именно те, мнением которых я дорожу: я сделал это по чувству, похожему на застенчивость, и которое я не могу определить одним словом. Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама. Кто не испытывал того скрытого неприятного чувства застенчивости и недоверия при чтении патриотических сочинений о 12-м годе. Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений.

Итак, от 1856 г. возвратившись к 1805 г., я с этого времени намерен провести уже не одного, а многих моих героинь и героев, через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 гг.» [1].

В пародическом плане о подобной эволюции замысла рассказывает Пушкин от имени своего героя Ивана Петровича Белкина в его автобиографии, начинающей «Историю села Горюхина»:

«...я непременно решился на эпическую поэму, почерпнутую из отечественной истории. Недолго искал я себе героя. Я выбрал Рюрика — и принялся за работу.

---

[1] *А. Е. Грузинский*. Первый период работ над «Войной и миром». — «Голос минувшего», 1923, № 1, стр. 93—94.

К стихам приобрел я некоторый навык, переписывая тетрадки, ходившие по рукам и между нашими офицерами... Несмотря на то, поэма моя подвигалась медленно, и я бросил ее на третьем стихе. Я думал, что эпический род не мой род, и начал трагедию Рюрик. Трагедия не пошла. Я попробовал обратить ее в балладу — но и баллада как-то мне не давалась. Наконец вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к портрету Рюрика. Несмотря на то, что надпись моя была не вовсе недостойна внимания, особенно как первое произведение молодого стихотворца, однако ж я почувствовал, что я не рожден поэтом, и довольствовался сим первым опытом».

Здесь Пушкин изображает изменение замысла под влиянием неумения и бездарности автора, который сужает свое задание, сперва выражавшееся в грандиозном плане эпической поэмы и в конце концов сузившееся до двустишия.

В сущности, природа изменения замысла бывает почти всегда та же, а именно: автор в процессе работы убеждается в невозможности его осуществить, но, в отличие от бездарного Белкина, настоящий писатель не сужает задание, а, так сказать, передвигает его, иной раз даже расширяя его, если обнаружится, что обилие материала не втискивается в узкие рамки первоначального плана.

Подготовка материала

Следующей стадией работы над произведением является подготовка и собирание материала. Так, для произведения бытового характера автор собирает материалы, делает наблюдения, записывает подслушанные разговоры, изучает язык тех слоев общества или тех областей, о которых он будет писать, и т. п. Записные книжки писателей (например, Гоголя или Чехова) показывают работу по накоплению необходимых наблюдений.

Но яснее всего можно наблюдать процесс собирания материала при изучении работы писателя над исторической темой. Вот что говорит М. А. Цявловский о собирании Толстым материалов для «Войны и мира»:

«В первоначальной стадии работ Толстого над романом, в деле разыскания и собирания исторических материалов, обожавший Льва Николаевича добрейший Андрей Евстафьевич [Берс, отец Софьи Андреевны Толстой] всячески старался помочь чем только мог. Он рассказывает свои детские воспоминания о 1814—15 гг., сообщает рассказы своего приятеля, профессора Н. Б. Анке, указывает еще одного свидетеля того времени, доктора Маркуса, добывает печатные материалы, как роман Р. М. Зотова [«Леонид»] и биография Воронцова, соч. Щербинина; хлопочет об отыскании газет 1812 года и каких-то

мемуаров «Du docteur Macillon». Но самое ценное, что получил Толстой через А. Е. Берс, было собрание писем Марьи Аполлоновны Волковой к В. И. Ланской, хранившееся у дочери последней Анастасии Сергеевны Перфильевой, хорошей знакомой Толстого и Берс» ...«В двенадцати письмах (24 ноября по 11 декабря 1864 г.) Толстого к Софье Андреевне из Москвы находим ценные сведения о его занятиях. «С наслаждением, которого никто, кроме автора, понять не может», читает Лев Николаевич «Рославлева» Загоскина (письмо от 27 ноября) и какие-то французские мемуары (письмо от 1 декабря); ходит по книжным лавкам (письмо от 29 ноября); достает книги у профессора истории московского университета С. В. Ешевского, владевшего богатым собранием масонских рукописей (письмо от 29 ноября); «перебирает бумаги из Архива [Дворцового ведомства], которые по протекции Сухотина» приносят на дом Толстому (письмо от 2 декабря); читает в Румянцевской и Чертковской библиотеках; в последней, кроме того, рассматривает портреты генералов, которые «ему были очень полезны» (письмо от 8 декабря); пытается получить переписку Ф. П. Уварова (1769—1824), командовавшего корпусом в 1805 г. (письмо от 8 декабря); даже добывает сведения у проф. Нила Александровича Попова об Австрии, нужные Толстому для задуманной поездки в Вену, место действия романа» («Как писался и печатался роман «Война и мир»).

Из переписки Пушкина мы узнаем о тех материалах, которые он изучал для «Бориса Годунова».

Обыкновенно это собирание материалов выражается в выписках из разных произведений и документов.

Обратимся к упомянутому выше замыслу Пушкина об истории Французской революции. Приблизительно в то же время, к которому относится письмо к Е. М. Хитрово, он начинает собирать материалы. В одной из его тетрадей, хранящихся в архиве, имеется ряд конспективных выписок, с одной стороны — из исторических сочинений, с другой — из современных газет. В исторических сочинениях Пушкина интересует вопрос о происхождении феодализма и основных учреждений старого порядка, в частности взаимоотношения королевской власти и представительных учреждений. В газетах Пушкина привлекает публицистическое освещение Французской революции и старого порядка. Выписки эти знаменуют начальную стадию работы. Кроме того, сохранился случайно листок того же времени с замечаниями Пушкина на прения в Генеральных штатах 1789 года по вопросу о провозглашении Штатов Национальным собранием. Пушкин останавливается на вопросе, согласовывались ли постановления Генеральных штатов с принципом конституционной монархии, или были по существу республиканскими. Признаком монархической конституции Пушкин считал двупалатность, с аристократической верх-

ней палатой. В установленной Штатами однопалатности он усматривал начала республиканского строя.

Одновременно с этим Пушкин среди прочих материалов выписывает мнение Бенжамена Констана о верхней палате. Как известно, Б. Констан полагал, что верхняя палата является необходимой гарантией устойчивости конституционного строя.

Эти материалы уже предопределяют общий план и общие тенденции Пушкина. Анализ конституционных взглядов Пушкина в эти годы дает возможность полнее осмыслить эту предпринятую им работу.

Количество исторических работ, посвященных революции, сохранившихся в библиотеке Пушкина, сравнительно с общим количеством книг, настолько велико, что одно обозрение каталога пушкинской библиотеки наводит на мысль, что подбор этих книг вызван каким-то специальным интересом. «...Если бы мы в иностранной части отдела попробовали бы выделить события, освещенные наибольшим количеством книг, то явно выступила бы вперед Великая французская революция. Мы видим 50 названий с нею связанных... Объяснить такой большой подбор случайностью, очевидно, совершенно невозможно, и мы здесь должны видеть отражение того пристального внимания, которое Пушкин уделял несомненно крупнейшему революционному уроку, который дала поэту история, столь его интересовавшая» [1]. Автор статьи, вероятно, не располагал сведениями о замысле Пушкина, что усиливает значительность его замечания.

Планировка

Большим произведениям (роман, поэма, повесть) обычно предшествует планировка. Почти всегда писатель предварительно набрасывает план своего произведения, прежде чем приступить к его изложению.

Планировка зависит от индивидуальных особенностей творческой работы автора. У каждого писателя есть своя система набрасывания схемы произведения. У одних — это беспорядочные заметки, рисующие ход произведения и дающие отдельные эпизоды то кратко, то почти в пересказе, отмечающие отдельные мысли и т. п. К такому типу

---

[1] *Я. Николаев.* Пушкин и книга.— «На литературном посту», 1927, № 5—6, стр. 44.

планов относятся планы Пушкина, Достоевского. С другой стороны, самые планы могут быть доведены до систематической формы, почти до белового вида. Таковы планы Тургенева, сохранившиеся в архиве Виардо и отчасти опубликованные во Франции проф. А. Мазоном.

Тургенев систематически и последовательно работал над планами своих романов. Он составлял предварительный список действующих лиц, писал им «формуляры», с кратким указанием их биографии, возраста, характера, внешности и т. п. При этом он прибегал к весьма характерному в таких случаях методу «прототипов», т. е. называл действующих лиц собственными именами живых лиц; подобное явление мы встречаем не только у Тургенева.

Выяснив таким образом основной фабулярный материал произведения, Тургенев приступал к краткому изложению своего романа. Получался, собственно говоря, не план, а *конспект* произведения. Вот пример его работы над романом «Новь».

Тургенев точно записывает дату замысла своего романа и сопровождает ее общими соображениями о сущности предпринимаемого труда:

«Баден-Баден, пятница 29/17-го июля 1870, без четверти 10.

Мелькнула мысль нового романа[1]. Вот она: есть *романтики реализма* (Онегин, не пушкинский, — а приятель Ральстона). Они тоскуют о реальном и стремятся к нему, как прежние романтики к идеалу. — Они ищут в реальном не поэзии — эта им смешна — но нечто великое и значительное, а это вздор: настоящая жизнь прозаична и должна быть такою. Они несчастные, исковерканные — и мучатся самой этой исковерканностью — как вещью к их делу не подходящей...»

Далее Тургенев развивает эту идею. Этому герою Тургенев противопоставляет тип «русского революционера»:

«В противоположность этому Онегину надо поставить настоящего практика на американский лад, который так же спокойно делает свое дело, как мужик пашет и сеет; — можно подумать, что он хлопочет только о своем желудке, о своем bien-être, и счесть его за дельного эгоиста; только наблюдательный глаз может видеть в нем струю социальную, гуманную, общечеловеческую».

Затем Тургенев вводит «тип русской красивой *позерки* вроде Зубовой», «потом тип девушки несколько изломанной, «нигилистки», но страстной и хорошей (вроде г-и Ен-

[1] К этому — позднейшая приписка: «Мысль эта осуществилась 6 лет спустя в романе *Новь*, конченном в Спасском 15—27 июля. И. Т.».

гельгардт)». Далее следует еще несколько персонажей, называемых именами живых лиц. Перечень кончается следующим:

«Фабула мне еще далеко не видна... но вот что *steht fest:* № 1 должен кончить самоубийством. Нигилистка (не назвать ли ее Марианной?) сперва увлекается им и бежит с ним, потом, разубедившись, живет с № 2.

Nota bene. — № 2 не должен представляться читателю как буржуа и отсталый, а нигилистка должна возбуждать сочувствие. Роль позерки во всем этом и ее мужа.

Нужно внести элемент политических революционеров.

Женская фигура (нигилистка) должна пройти in dem Hintergrund.

№ 1 Нежданов

№ 2

№ 3 (позерка)

№ 4 (нигил.) Марианна».

Зафиксировав таким образом основную идею романа и главных его персонажей, Тургенев долгое время не возвращается к замыслу. К работе он приступает в феврале 1872 года. Начинает он с установления времени действия, списка действующих лиц, их возраста и года рождения:

«Действие происходит в 1868 г.

1. *Нежданов* Алексей Дмитриевич, р. 1843—25.
2. *Соломин* Василий Федотович, р. 1840—28 (сын дьячка).
3. *Сипягин* Борис Иванович, р. 1820—48.
4. *Сипягина* Валентина Михайловна. 1839—29» и т. д.

К этому списку приложена таблица сокращенных наименований: «Н. Нежд.— р. р.; С. Солом.— амер.; Сл. Сипягин — г. д.» и т. д. Эти списки развертываются в подробный «Формулярный список лиц новой повести, Париж, февраль. 1872». Приведу оттуда данные о Нежданове:

«2. Нежданов, Алексей Дмитриевич, р. 1843, 25.

Побочный сын некоего генерал-адъютанта кн. Голицына и гувернантки его детей, умершей от родов. — Наружность Отто [1], только рыжий. Удивительно белая кожа, руки и ноги самые аристократические.— Ужасно нервен, впечатлителен, самолюбив. Воспитывался в пансионе у одного швейцарца, потом поступил в Университет по воле отца, ненавидящего нигилистов, по историко-филолог. факультету. Вышел кандидатом. Отец ему дал 6000 р. сер.; братья его флигель-адъютанты его не признают, но выдают ему 900 р. в год. — Горд, склонен к задумчивости и озлоблению, трудолюбив. Темперамент *уединенно-революционный, но не демократический.* Для этого он слишком нежен и

[1] Этот Отто — то же, что Онегин, известный собиратель пушкинских автографов, умерший в 1825 году, 79 лет от роду. О нем как о прототипе Нежданова см.: «Воспоминания Лопатина о Тургеневе». — «Красная новь», 1927, кн. VIII, стр. 175.

изящен. — Досадует на себя за это, горько чувствует свое одиночество, не может простить отцу, что он пустил его по «эстетике». — Поклонник Добролюбова. (Взять несколько от Писарева). — Скрытен и гадлив, но заставляет себя быть циником на словах. — В спорах раздражается немедленно. С Паклиным познакомился в кухмистерской, не любил его за ум. — Целомудрен и страстен (по женской части) — стыдится этого. Натура трагическая — и трагическая судьба. — Тип приятный, несколько женский».

Выписав таким образом данные об одиннадцати персонажах своего романа, Тургенев приступает к конспекту романа, называемому им «Краткий рассказ новой повести» (датировано «Париж, февраль, 1872»):

«На задней лестнице дома на Офицерской взбирается на 5-й этаж Остродумов — он идет к Нежданову. Он застает у него Машурину, а его нет. Она курит. Разговор между ними. Приходит Нежданов, раздраженный и больной. Разговор о безобразии начинающейся реакции. Является Паклин. Беседа. Намеки на тайное дело. Звонят. Входит Сипягин в бобрах» и т. д.

Несколько позже Тургенев пишет другой конспект, отличающийся от первого несколько более развитыми деталями. Так, в пределах цитированного мы находим следующие добавления. После слов «Она курит»: «и он просит у нее сигару и курит тоже». После «Разговор между ними»: «Намеки на общее дело (Нечаев уж тут на заднем плане)». После слов «начинающейся реакции»: «На Петербург и Москву надежда плохая. Надо бы пощупать провинцию». После «тайное дело»: «Паклин как будто горячее всех — но это потому, что само то дело еще вдали и можно поговорить». После «в бобрах»: «хотя тепло уже в конце апреля» [1].

В этом ходе работы замечается систематичность создания произведения. Не менее систематически работал он и над другими своими повестями. Список действующих лиц, с точным указанием года рождения и возраста в момент действия романа, а также список сокращенных обозначений этих лиц предшествовал каждому его произведению, как можно судить на основании сообщенных проф. А. Мазоном материалов из архива Виардо.

Очевидно, зерном произведения являлась не столько фабула, сколько совокупность действующих лиц, задуманных Тургеневым. Сперва он обрабатывал портретный ма-

---

[1] Все данные заимствую из статьи *А. Mazon.* L'Elaboration d'un roman de Turgenev «Terres vièrges». — «Revue des Etudes slaves», t. V, 1925, pp. 86—112.

териал произведения. Уже окончательно уяснив себе действующих лиц и их взаимоотношения, он приступал к разработке фабулы. План произведения переходил в простой конспект. Так, для «Накануне» Тургенев писал план с точным распределением материала по главам. Правда, необходимо сказать, что главы этого плана не вполне совпадают с главами окончательной редакции.

Тургенев в своих планах дает образец медленной и систематической работы.

Совершенно иной характер носит работа Достоевского. Он не составлял формуляров своих героев, и поэтому у него нередко получались невязки в изложении, немыслимые у Тургенева. Сплошь и рядом, например, в ходе романа у Достоевского герой меняет свое имя (в позднейших посмертных изданиях эти противоречия устранялись редактором), эпизоды не всегда бывали подогнаны один к другому и т. п. Если нельзя говорить о спешке в творчестве Достоевского в том смысле, как это часто упоминается в литературе о нем, то все же от его планов получается впечатление какой-то психологической поспешности, неудержимого и хаотического потока мыслей, эпизодов, замечаний и т. п. При этом, в противоположность Тургеневу, который в первую очередь думал о фабулярном материале, не задаваясь вопросом, как он будет осуществлен в романе, Достоевский с самого начала заинтересован именно сюжетом романа, и из его планов вырисовывается самый скелет произведения.

Внешний вид планов Достоевского весьма характерен. Отдельные отрывочные строки, иногда выписанные каллиграфически, иногда переходящие в неразборчивый черновик. Здесь же вставки и пометки на полях, с подчеркиваниями, выделением крупными буквами особо значительного, иногда с условными знаками. Часто — на полях посторонние, не имеющие к делу отношения записи, что-то вроде пробы пера. Здесь же на полях характерные рисунки готических окон.

Вот в качестве примера начало плана романа «Житие великого грешника» * (печатаю без сохранения орфографии):

20/8 декабря

ЖИТИЕ ВЕЛИКОГО ГРЕШНИКА.

— Накопление богатства.

— Зарождающиеся сильные страсти.

— Усиление воли и внутренней силы. — X
— Гордость безмерная и борьба с тщеславием.
— Проза жизни и страстная вера, беспрерывно ее побеждающая.
— Чтоб все поклонились, а я прощу.
— Чтоб ничего не бояться. Жертвы жизнию.
— Действие разврата; ужас и холод от него.
— Желание всех марать.
— Поэзия детских лет. Maccary
— Обучение и первые идеалы.
— Тайно выучивается всему.
— Один. Ко всему приготовиться [1].
— Или рабство, или владычество. Верует. И только. Неверие в первый раз — странным образом и только в монастыре организуется [2]. Хроменькая. Катя. Брат Миша. Украденные деньги. Претерпел наказание. Бесстрашие. Нива. Не режь меня дядинька. Любовь к Куликову. — Иоган. Брутилов. Француз Пуго. Ругает Брутилова. Учится. Водолаз. Albert. Шибо. Причащение. Albert в бога не верит. Старички. Любит втайне многое и держит про себя. Его называют извергом и держит себя извергом. NB Страстное желание удивлять всех неожиданно наглыми выходками [3]. Старички. Песни. Therese-Philosophe. Иоган. Брин. Брутилов. — Брат. Albert. Друзья и мучает друга, отталкивает. Друг смирный, добрый и чистый, перед которым он краснеет. Воспитание себя мучениями и накопление денег. Humboldt.
Ему тотчас объявляют, что он им не брат.
Сходится с Куликовым. Докторша. Представляется ему в каком-то сиянии. Страстное желание огадиться, опакоститься в ее глазах, а не понравиться. Случилось воровство. Его винят, он оправдывается, но дело становится ясным. Сведеный брат украл.

Здесь, в этом начале плана, дана общая характеристика героя, названы второстепенные персонажи романа и отдельные его эпизоды. В конце приведенного отрывка Достоевский уже приступает к перечню событий, заполняющих роман. Моменты характеристики вводятся как элемент изложения. Например, в этом отношении характерно: «Неверие, в первый раз — странным образом»; здесь заключается указание, что о неверии героя в первый раз в романе должно быть сообщено в форме какого-то странного эпизода. Любопытны в дальнейшем изложении плана такие отметки, выделяющие отдельные темы:

«У Сушара только Брутилов и его история; всего две главы — Кончено».

---

[1] К этому месту в скобках приписка: «(Всё приготовляется беспрерывно к чему-то, хотя и не знает, к чему — и странно — об этом мало заботится к *чему*, как будто совершенно уверен, что само найдется.)».

[2] Эти строки вписаны (начиная от слова «Верует»).

[3] После этого приписан вопросительный знак и надписано: «Но не из самолюбия. Наедине». Выше помещенный знак NB, может быть, относится к этому месту.

«*Главное* Смысл первой части — Колебание, ненасытимость замысла, инстинктивное сознание превосходства власти и силы». «Чтоб в каждой строчке было слышно: я знаю, что я пишу, и не напрасно пишу.

I. *Первые страницы*. 1) Тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато.

Первая NB. *Тон* (рассказ *житие* — т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза. На эффектных и сценических местах — *как бы* вовсе этим нечего дорожить.

Но и владычествующая идея жития чтоб видна была, — т. е. хотя и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие — вещь до того важная, что стоило начинать даже с ребяческих лет. — Тоже — подбором того, об чем пойдет *рассказ*, всех фактов, как бы беспрерывно выставляется *(что-то)* и беспрерывно постановляется на вид и на пьедестал будущий человек».

После одного эпизода следует замечание в скобках: «Высоко, сильно и трогательно». Эти ремарки показывают, что наброски Достоевского далеки от классификации материала, наблюдаемой у Тургенева. Здесь и эпизоды романа, и подчеркивание идеологического наполнения, и замечания о технике ведения повествования. В конце плана — попытка упорядочить накопившийся материал замечаний: «*Канва романа*. У великосветской жены А-го (мачехи героя), еще когда она изнывала, засидевшись в девках, был жених (офицер или кто-то учитель)» и т. д. При этом как в предшествующих канве набросках, так и в канве Достоевский предусматривает возможность изменений и часто записывает параллельные варианты [1].

Несколько проще, но по той же системе сделаны планы Пушкина, приближающиеся к тому, что Достоевский в своих планах называет «канвой». Но заметки Пушкина еще отрывочнее заметок Достоевского. Он еще менее заботится о связности и ясности формулировок. Вот, например, один из ранних планов «Дубровского»:

«Островский, воспитываясь в П. Б., по смерти отца возвращается в деревню, о которой идет тяжба. Находит одну усадьбу с дворовыми людьми без крестьян и без земли. Люди его питают его и себя как-нибудь — едет заседатель, люди Островского его убивают из мести. Следствие начинается. Суд приезжает к Остр. Островский заступается за своих людей — вяжет суд и делается разбойником.

---

[1] Цитируемый план напечатан в издании «Документы по истории литературы и общественности. Ф. М. Достоевский» (Центрархив. М., 1922). К сожалению, приложенные снимки с двух страниц автографа свидетельствуют о некоторой небрежности издания, несмотря на уверение редакции, что «только печатаемый текст может и должен считаться точным воспроизведением подлинника».

Остр., негодуя на свое состояние, решается убить помещика, виновника его несчастия. Он бродит около его деревни, встречает его дочь, влюбляется в нее. Он ищет случая с нею познакомиться. Встречает учителя-француза, едущего к помещику, он отымает у него бумаги и пашпорт и представляется к помещику.

У помещика праздник. Сосед ограбленный. Шкатулка. Учитель убегает с барышней [1].

Жена его рожает. Она больна, он везет ее лечиться в Москву — избрав из шайки надежных людей и распустив остальных. Остр. в Москве живет уединенно, форейтор его попадается в буйстве и доносит на Остр. (с одним из шайки Островского). Обер-полицмейстер».

В этом плане большинство эпизодов точно формулировано. Однако есть эпизоды, намеченные одним словом: «Шкатулка», «Обер-полицмейстер».

Еще отрывочнее этого *предварительного* плана рабочие схемы *(программы)*, которые Пушкин набрасывал в процессе дальнейшей работы над романом. Вот одна из них:

Ссора
Суд
Смерть
Пожар
Учитель
Праздник
Объяснение

Такая схема имеет целью установить точную последовательность эпизодов романа. Параллельно с этими схемами Пушкин набрасывал и конспекты отдельных эпизодов, например. «Садовник ловит мальчика. Саша отымает у него кольцо и снова кладет в дупло — Приказчик запирает мальчика на голубятню покамест будет ему время — перед светом мальчик убегает».

В программе «Русского Пелама» любопытно пользование приемом «прототипов». Среди действующих лиц названы Кочубей с дочерью Натальей (современники Пушкина), Истомина (танцовщица), Грибоедов, Шаховской, некоторые декабристы и т. п. Такая же система прототипов имеется в не опубликованных еще планах «Романа на Кавказских водах». В других планах — комедий — Пушкин называет героев фамилиями актеров, предполагаемых исполнителей комедии. Эта система «прототипов», понятно, не более как технический прием. Не следует думать, что писатели, прибегающие в планах к обозначению героев прототипами, в действительности всегда собирались выво-

[1] После этого с нового абзаца зачеркнуто: «Островский распускает свою шайку».

дить в своем произведении названных лиц. Можно указывать прототип как условное обозначение характера или сюжетной роли героя, отнюдь не преследуя целей портретного изображения или еще менее пасквильного осмеяния. Но так как в основе всякой фантазии лежит наблюдение и так как всякий характер, самый оригинальный, слагается из черт, встречающихся в реальной жизни, то подобная система прототипов облегчает запись замысла, так как дает сразу целую систему характеристических черт или сюжетных эпизодов. При этом в своем осуществлении эти герои претерпевают столь значительные изменения, что теряют всякое сходство с их прототипом. Так, прототипом Швабрина было историческое лицо Шванвич (так он и назван в ранних планах романа). Однако любопытно то, что первоначально Шванвич пушкинских планов объединял в себе Гринева со Швабриным. В дальнейшей работе Пушкин разделил своего Шванвича на двух диаметрально противоположных героев, сохранивших только одну общую черту, — то, что оба были замешаны в сношениях с Пугачевым. Данный пример показывает, насколько условно пользование прототипом в построении сюжета и как осторожно надо относиться к попыткам биографического комментария к произведению, основанного на отождествлении персонажа с прототипом.

Среди программ (т. е. планов, намечающих последовательность эпизодов) иные достигают совершенной краткости, лишающей их какого бы то ни было значения для всякого читателя, кроме автора. Так, у Пушкина сохранилась программа комедии, где расписаны по актам и по явлениям выходы действующих лиц почти без всякого указания на их роли. Вот она (в переводе с французского):

«Акт I. явление 1: Дерв. получает приглашение на свидание, явл. 4: Дерв. и его мать — экспозиция, явл. 6 и 7: Дерв. и его жена, одна, явл. 8: Адель и Шарль NB.

Акт II. Адель одна и слуга, приносящий миниатюру — Адель одна, Адель и ее теща.

Акт III. Адель одна, ее кузина, факт. Явл. 2: Шарль Дерв. и его жена Шарль и m-lle Дерв. Объяснение. Явл. 8 муж и теща. Явление 9 Шарль один. Явл. 10.

Акт IV. Явл. 5. Письмо. Теща, 6: Г. Дервиль, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 и 15.

Акт V. Явл... последнее».

Здесь можно угадывать следующее распределение действующих лиц: 1) Шарль Дервиль, 2) его жена Адель, 3) его мать (теща [?] Адели), 4) его отец (г-н Дервиль

в 6 явл. IV акта), 5) его сестра (m-lle Дервиль), 6) кузина Адели, 7) слуга.

От комедии осталось только 4-е явление I акта (экспозиция в разговоре Шарля с матерью), и угадать по этому явлению и по плану ход интриги невозможно.

Обратимся еще к историческому замыслу Пушкина, относящемуся к Французской революции. Замысел этот был доведен до программы введения. Программа эта набрасывалась Пушкиным несколько раз, и дошедшие до нас черновики сохранили ее в нескольких видах, отличающихся друг от друга деталями. Вот начало одной из этих программ, имеющей конспективный характер:

«Прежде нежели приступим к описанию преоборота ниспровергшего во Франции все до него существовавшие постановления, должно сказать, каковы были сии постановления.

Феодальное правление было основано на праве завоевания. Победители присвоили себе землю и собственность побежденных, обратили их самих в рабство и разделили все между собою. Предводители получили бо́льшие участки. Слабые прибегнули к покровительству сильнейших».

Далее в таком же конспективном изложении указаны главнейшие изменения в феодальном строе на протяжении всех средних веков до созыва Генеральных штатов 1789 года.

Программа эта, давно известная в пушкинской литературе, не могла быть своевременно понята, пока не был известен исторический замысел Пушкина. Впервые эта программа была опубликована П. В. Анненковым в 1855 году, причем из цензурных соображений он отбросил первую фразу. Анненков не имел возможности прямо назвать труд Пушкина собственным именем и называл его «очерком видоизменений феодализма». Сопоставляя его с общими историческими интересами Пушкина в эти годы, Анненков указал на полемику, вызванную выходом в свет книги Полевого «История русского народа». Правда, Анненков осторожно оговорился: «Хотя заметки Пушкина *не имели в виду этой книги*, но он уже встречал ими первые признаки ошибочного взгляда на Русскую Историю». Позднейшие редакторы, менее осторожные, не зная того рукописного материала, который находился у Анненкова, и не заметив оговорки его, прямо отнесли набросок к статьям, вызванным «Историей» Полевого. Впрочем, И. А. Шляпкин, публикуя в своей книге «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» в 1903 году вариант (более ранний) это-

го наброска, озаглавливает его: «О Французской революции» (стр. 56—58) [1]. К сожалению, И. А. Шляпкин не пользовался достаточным авторитетом в среде пушкинистов, и позже вышедшие издания по-прежнему относили эти отрывки к плану статьи об «Истории» Полевого.

Вообще говоря, метод планировки зависит от индивидуальной манеры творчества писателя, а эта манера не только меняется от писателя к писателю, но очень часто меняется у одного писателя. Так, Гольдони сам указывает, что у него было два способа писания комедий. В раннем творчестве он членил работу на четыре стадии. В первой намечал три главные части — экспозицию, интригу и развязку. Во второй распределял действие по актам и явлениям. В третьей писал диалог главных сцен и, наконец, в четвертой писал уже пьесу в целом. В этой четвертой стадии ему приходилось иногда перерабатывать сделанное во второй и третьей стадии, так как естественное развитие пьесы подсказывало ему новые положения. В позднем своем творчестве, уже овладев техникой мастерства, он прямо задавался планом в его трех основных частях и приступал к созданию комедии с первой сцены первого акта, все время имея в виду свести все линии интриги к развязке (Memorie. Cap. 41).

Таким образом, нет всеобщих творческих рецептов. Изучая планы писателя, необходимо в первую очередь установить его приемы творчества и расценивать все творческие документы с точки зрения их роли в творческой лаборатории автора.

Черновой текст

В стадиях, о которых говорилось выше, произведение еще не находило своего осуществления: оно не имело текста. Подлинная история произведения начинается с того момента, как автор переходит от планов к самому произведению и набрасывает его первоначальный текст.

Обычно первоначальный текст не является тем, в котором автор публикует свое произведение. Между первой черновой редакцией и первой чистовой иной раз находится множество промежуточных. Особенно в этом отно-

[1] При этом Шляпкин правильно сопоставил свой набросок с Пушкинскими выписками, о которых говорилось выше, и с известным до него планом.

шении характерна работа Л. Н. Толстого, который бесконечно менял им написанное. При этом свою черновую рукопись он давал переписывать, переделывал копию, снова давал переписывать и т. д. Такую же работу он продолжал и в корректуре (см. стр. 126).

Таким образом, с того момента, как мы приступаем к изучению текста, нам необходимо учесть его текучесть, постоянную изменчивость. Если сопоставить все документы (рукописи, издания) друг с другом, то немедленно обнаружатся места несовпадающие, отличающие один документ от другого. Такие ограниченные объемом различия текстов одного и того же произведения называются *вариантами*. В широком значении этого слова вариантом называют всякое отличие одного текста от другого, независимо от природы и происхождения такого отличия. В узком же смысле слово это применяют к изменениям, внесенным самим автором в процессе работы. В случаях, когда необходимо избежать двусмыслия, мы будем называть изменения в этом втором значении *авторскими* вариантами. Однако наряду с авторскими вариантами могут существовать варианты цензурные, в драматических произведениях — сценические (вызванные режиссерским приспособлением пьесы к спектаклю) и т. п.

Варианты вообще бывают двух родов. Может быть произведено такое изменение одного места, которое не вызывает никаких изменений в остальной части произведения и может быть согласовано как со старым, так и с новым текстом. Такие варианты (обычно замены или перестановки отдельных слов) назовем *независимыми*.

Другой род вариантов — это такие, которые обусловливают ряд других изменений в тексте произведения. Предположим, что изменены слова какого-нибудь персонажа, на которые имеется ссылка в другом месте произведения. В таком случае это изменение вызовет соответствующее изменение того места, где происходит это упоминание измененных слов. Такого же рода — переименование какого-нибудь персонажа. Всякий раз, как этот персонаж упоминается, он должен быть назван по-новому. В «Братьях Карамазовых» есть случай изменения возраста героя. Так как о его летах говорится довольно часто, то все эти места переделываются. В другом произведении — «Маленький герой» — в первой редакции повесть излагается как рассказ автора, обращенный к определенному лицу. Во вто-

ром издании этот «адресат» повести уничтожен. В связи с этим исключены все места, где автор обращался к своему слушателю («Машеньке»).

Такого рода варианты являются *связанными*.

Обилие вариантов, особенно связанных, переделки, обусловливающие перестановку частей произведения, изменения сюжетного порядка и т. п., производят иногда настолько глубокое изменение, что трудно говорить о единстве текста произведения. В таком случае говорят о различных *редакциях* одного и того же произведения.

Понятно, нет точных границ, отделяющих существенную переработку от несущественной, а поэтому и слово «редакция» применяется иной раз не вполне точно; называют так и текст, отличающийся от другого не особенно значительными вариантами, и такой, в котором не имеют в виду оценивать значительность переработок.

Слово «редакция» может применяться не к целому произведению, а только к какой-нибудь его части. Так, в драматическом произведении можно говорить о различных редакциях одного акта, если остальные акты обоих текстов совпадают. Таков пример развязки «Свои люди сочтемся» Островского, где наряду с первоначальной и основной редакцией последних явлений существует другая, написанная по требованию театральной цензуры, запретившей пьесу в ее первоначальном виде.

Понятие «редакции» остается до тех пределов переработки, которые не разрушают представления о единстве произведения. Однако в некоторых случаях переработка заходит так далеко, что мы, собственно говоря, получаем уже новое произведение. Так, Лермонтов переплавлял свои поэмы (см. взаимоотношение «Боярина Орши» и «Мцыри»). Здесь уже придется говорить не о двух редакциях, а о перенесении из одного произведения некоторых его составных частей в другое. Такое перенесение соответствует перерождению основного замысла. Дело в том, что отдельные замыслы разных произведений в творческой жизни писателя обычно неразделимы. Достоевский пишет роман за романом в поисках какого-то единого романа. В каждом новом романе мы встречаем части старого, а главное — стремление досказать то, что не удалось воплотить в предшествующем. Новый замысел есть почти всегда дальнейшая эволюция прежнего замысла. Но здесь могут быть разные случаи. Замысел может эволюционировать,

прежде чем автор приступит к писанию произведения, прежде чем он подходит к стадии черновиков. Тогда мы имеем тот тип изменяющегося замысла, поисков наиудачнейшей формы, о которой говорилось выше и которую можно назвать миграцией замысла. Так, многие неосуществленные планы романов Пушкина могут быть сопоставлены друг с другом и дать картину единого намерения (от «Дубровского» до «Капитанской дочки»), единого сюжета, переносившегося из одной обстановки в другую, приурочивавшегося к разным эпохам. Не осуществив одного замысла, Пушкин радикально его перерабатывал и перестраивал. Так рождалась идея нового романа (такими звеньями являются, например, «Русский Пелам», «Роман на Кавказских водах» и «Капитанская дочка»). В данном случае замысел получал некоторое воплощение в планах, и поэтому единство замысла здесь уже разрушено. Можно говорить о разных произведениях. Но иногда подобная же эволюция замысла продолжается и тогда, когда произведение, соответствующее определенной стадии замысла, написано, но не удовлетворило автора, при этом настолько, что частичные поправки не могут привести к желанной цели. В таком случае автор приступает к новому произведению, свободно пользуясь кусками старого как сырым материалом. Отсюда — большое количество «повторений» у писателей, совпадений между текстами отвергнутых произведений и новых [1].

Переходя к вопросу о черновом первоначальном тексте, мы должны оговорить, что вопрос этот встает лишь тогда, когда мы имеем дело с писателем, который *записывает* свой творческий процесс, создает с пером в руках. У таких писателей их первоначальные черновики испещрены поправками, переделками, зачеркиваниями, вставками и т. п.

В этом отношении характерны стихотворные черновики Пушкина. По ним можно восстановить процесс его работы. Пушкин не ждал, когда у него окончательно сформулируется стих, и часто начинал набрасывать, не считаясь с размером стихотворения, оставляя пропуски, намечая стих иной раз двумя словами — первым и последним, иной

[1] О таких повторениях у Лермонтова см. в книге Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов» (Л., 1924), у Пушкина — в книге В. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924). Ср. повторение в «Подростке» Достоевского одного места из отброшенной главы «Бесов» *.

раз одной рифмой. Когда таким образом определялся скелет стихотворения, он заполнял его. При этом его черновики отражают все колебания его мысли в выборе той или иной конструкции. Он по нескольку раз меняет одно слово или стих, иногда возвращается к отброшенному. Иногда стихотворение пишется не в порядке: сперва пишется заключительная часть, затем к ней приписывается начало. Вообще перестановки отдельных стихов — типичная черта в этой первоначальной работе. В результате такой черновой работы получается некоторый материал, не всегда приведенный к единству и законченности, не всегда дающий связное чтение. Обилие поправок дает возможность широкого выбора.

Таким образом, черновой текст в общем случае дает, собственно говоря, только творческий материал, а не законченную редакцию произведения. Те варианты, которые находятся в черновике, есть свидетельства о поисках и о колебаниях в выборе текста. Это не переработка текста, которая наблюдается в последующих редакциях, это отражение процесса рождения произведения. Поэтому и отношение к текстовому материалу черновика несколько иное, и изучение его вариантов представляет иной интерес, чем изучение изменений уже законченного текста. Варианты, заключающиеся в черновике и отвергнутые в нем, называются черновыми вариантами, и при изучении истории текста их изучают особо, не смешивая с другими. Вообще же в практике изучения текстов черновыми вариантами называют зачеркнутые в рукописи, а чистовыми — извлеченные из сличения различных документов (рукописей, изданий). Так как черновые варианты какой-нибудь рукописи (или, что то же, корректуры) могут по природе своей совпадать с чистовыми вариантами, получаемыми из сличения того оригинала, с которого рукопись является копией, с окончательной редакцией, которую дает изучаемая рукопись, то, во избежание недоразумений, при употреблении термина «черновой вариант» всегда указывают рукопись, из которой он взят. Например: «Черновые варианты «Кавказского пленника» по автографу Пушкинского дома». Если говорят о черновых вариантах произведения без упоминания рукописи, то предполагается, что речь идет о первоначальном черновом тексте.

Обычно черновик перебеляется, причем автор делает «сводку», т. е. согласовывает невязки черновика и дает

некоторое связное *чтение*. Каждый такой слой работы, дающий законченный текст, именуется *чтением*. Каждый документ дает не меньше одного чтения; однако может быть случай, что рукопись дает несколько чтений, если она подвергалась многократной переработке, без перебеления. Чтения разных документов могут совпадать между собой или отличаться друг от друга в незначительной степени. Иначе говоря, несколько чтений могут относиться к одной редакции.

Следует упомянуть и о другом значении термина «чтение», применяемом к случаю неразборчивых рукописей, допускающих разную интерпретацию. Если один и тот же автограф был разно прочитан, например, Анненковым и Морозовым, то говорят о разных чтениях. Само собой разумеется, что подобные чтения взаимно исключают друг друга и предполагают, что по крайней мере один из исследователей ошибается.

В данном значении чтение есть не свойство документа, а свойство лица, его читающего.

Изучение черновых рукописей и черновых набросков представляет особые трудности вследствие их обычной сложности. Трудности эти представились во всем своем объеме в практике издателей Пушкина, начиная с Анненкова (т. е. с 1855 года) *.

П. В. Анненков, предприняв свое издание сочинений Пушкина, приступил к изучению его автографов, переданных ему семьей Пушкина. В бумагах Пушкина он нашел большое количество произведений, дошедших только в черновом виде и до того времени совершенно не известных читателям. С целью ознакомить читателей с творческим материалом этих черновых автографов он ввел их в напечатанные особым томом «Материалы для биографии Пушкина», рассматривая эти черновики как свидетельства творческой биографии поэта, а не как законченные произведения. Изъяв их таким образом из состава законченных сочинений Пушкина, Анненков удовольствовался извлечениями из автографов, дававшими более или менее общее представление о характере пушкинского замысла. Этим извлечениям он старался придать более или менее законченный вид, во всяком случае более законченный, чем они имели в действительности. Кроме того, Анненков вообще воздерживался от воспроизведения вариантов, свидетельствовавших о самом ходе творческого процесса.

Надо отдать справедливость П. В. Анненкову в том, что он в общем довольно точно читал автографы Пушкина. Но при компоновке черновиков законченных произведений он не соблюдал должной осторожности, что, впрочем, вполне объясняется условиями времени, когда его издание выходило в свет.

Впоследствии, в дальнейших изданиях, другими редакторами (преимущественно Ефремовым) эти выдержки из автографов были перенесены в состав собрания сочинений и перемешаны с подлинными, самим Пушкиным изданными стихами. Выдержкам Анненкова, таким образом, было придано значение авторизованного пушкинского текста, почти ни в чем не отличавшегося от произведений, доведенных автором до окончательной отделки.

В дальнейшем, когда бумаги Пушкина поступили в московский Румянцевский музей, к их изучению приступили другие исследователи, в частности Бартенев и особенно Якушкин, посвятивший много времени и труда описанию этих рукописей, напечатанному в журнале «Русская старина» 1884 года. Оба они преследовали задачу извлечения новых «неопубликованных» стихов Пушкина из его рукописного наследия. Но Якушкин уже не стремился к той законченности извлечений, как Анненков, хотя еще не ставил задачей полного воспроизведения черновиков.

Якушкин сообщает отдельные строки, отрывочные и даже зачеркнутые, например:

(Мне ночь отрада)...
(Я проснулся, но лениво)
. . . .
Длятся ночи Декабря...

В дальнейшей своей работе Якушкин стал стремиться к еще большей точности воспроизведения черновиков, и, редактируя II том собрания сочинений Пушкина (изд. Академии наук), он широко применил в примечаниях принцип транскрипции.

Здесь встречаем такую передачу черновиков Пушкина:

съ нѣмымъ *(нерзб.)*
(нерзб.) жалкой
молящiй *(нерзб.)*
жалкiй *(нерзб.)*
(Онъ) (въ)
нерзб.
(Витязь)...
(сожалѣлый)

(нерзб. тотъ)
(моя)
(нерзб.) (слѣдъ)
(нерзб.)
пораженной —

или:

нерзб. (будешь)
(Цѣною) *нерзб.*
Из дней минувшихъ (мигъ) единый
(И) как ей
(Тогда един)

Подобные транскрипции вызвали справедливые нарекания в печати, так как полезность их была весьма проблематична. Отзывы печати несколько повлияли на академическую комиссию, и в предисловии к III тому мы читаем следующую компромиссную формулировку:

«В расположении материала и в транскрипции черновых рукописей редакция следовала тем же основным правилам, какие были установлены при издании II тома. Отступление от этих основных правил было допущено, согласно особому постановлению Комиссии по изданию Сочинений Пушкина, лишь в отношении количества черновых текстов, помещаемых в примечаниях. Признавая необходимым сохранить уже установленный ранее принцип исчерпывающей полноты академического издания, Комиссия, в интересах ускорения печатания текста и примечаний, признала соответственным транскрипцию всех черновых рукописей поэта выделить в особые дополнительные томы, которые должны быть изданы впоследствии, в примечаниях же давать транскрипцию лишь тогда, когда черновые рукописи являются единственным оригиналом данного произведения или его части, а также и в тех случаях, когда редакция найдет это совершенно необходимым по тем или иным соображениям».

Это откладывание примечаний до дополнительных томов, при определившемся темпе издания — в шесть лет один том — и при расчете издания в десять томов, было равносильно отказу от транскрипций, так как никто из членов комиссии не надеялся прожить еще шестьдесят лет. Надо думать, что некоторые члены комиссии предусматривали, что за шестьдесят лет русская филология изменит методы издания новых авторов.

Однако некоторое количество транскрипций было и здесь сохранено.

Здесь мы встречаем:

(Щастливъ)
(Щастливъ) (не)
щ а с т л и в ъ
(Щастливъ) кто безъ волненья
(розой)
(Блаженъ,) (кто) (ими) (любовался)

(Блаженъ,) кто * наслаждаться * могъ * один
и
(Кто) былъ (сердечнаго) невольнаго влеченья
Самолюбивый властелинъ.

Первый стих в тексте расшифрован:

Блажен, кто счастлив без волненья...

Или другой пример:

Мнѣ былъ (былъ) ей
(Хоть) Онъ *(былъ) вѣжливъ въ мо(ихъ) (пер)прихожихъ
дома скучен сух и
Но (у себя) (несносно) гордъ —
(отмѣнно)

В основе такого транскрибирования черновиков лежало убеждение, что транскрипция является единственным и строго научным способом изучения черновиков. Эта точка зрения была весьма естественной реакцией на ту произвольную компоновку черновых рукописей, которую производили издатели, пытавшиеся извлечь из автографов Пушкина еще новые, неизданные стихи.

Подобные компоновки господствовали в большинстве популярных изданий Пушкина.

Следует отметить, что и академическое издание вводило в основной текст компоновки черновиков, сохраняя транскрипции в примечаниях. Между тем дефект этих компоновок был очевиден.

Не будем останавливаться на основном, вызывавшем возражения, — на произволе. Этот произвол есть ошибка редакторов, недостаточно критически относившихся к делу. Компонуя черновики, редакторы руководились не всегда здоровым поэтическим вкусом. Приведу лишь как иллюстрацию два примера подобной работы, произведенной В. Брюсовым, чтобы этими примерами оправдать нападки со стороны приверженцев транскрипционного метода.

У Пушкина есть стихотворение 1828 года «Всем красны боярские конюшни», не совсем исправно напечатанное в академическом издании (т. IV, 1916, стр. 277) *. Руководствуясь текстом этого издания, Брюсов усмотрел в нем ошибки, которые исправил, исходя из своего понимания размера этого стиха, нисколько не считаясь с рукописью, к которой он не обращался.

Приведу несколько стихов из этого произведения в подлинной редакции, в издании Академии и в переделке Брюсова:

Ах ты старый конюх [неразумный]
Разгадаешь ли, старый, загадку?
Полюбил красну девку младой конюх
Младой конюх, разгульный парень —
Он конюшни ночью отпирает
Потихоньку воронова седлает,
Полегонько выводит за вороты.

(см. сб. «Атеней», III, 1926, стр. 42)

В академическом издании:

— Ах ты, старый конюх (неразумный)
Загадать ли (тебе), старый, загадку?
Разгадаешь ли, старый, загадку?
Полюбил красну девку младой конюх,
Младой конюх, разгульный парень —
Он конюшню ночью отпирает,
Потихоньку воронова седлает,
Полегоньку выводит за ворота...

(т. IV, стр. 278)

И вот редакция В. Брюсова:

— Ах ты, старый конюх, неразумный!
Загадать ли старому загадку?
Разгадаешь ли, старый, загадку?
Как влюбился в красну девку конюх,
Младой конюх, разудалый парень;
Он конюшню ночью отпирает,
Потихоньку [он коня] седлает,
Полегоньку водит за ворота...

(А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.
Т. I, ч. I, М., 1920, стр. 287)

Эту переделку Брюсов мотивирует так: «Рукопись черновая, многое зачеркнуто, восстановлено предположительно, согласно с размером стихов (5-стопный хорей)».

Другой пример. В описании пушкинских автографов, сделанном Якушкиным, напечатано следующее место из тетради № 2371, лист. 16 об.:

«Ст[арый] поэт. Благодарю за привет ты почитаешь во мне старость. а не гений, он угас [наверху страницы есть зачеркнутый стих, передающий часть этой фразы: но вы во мне почтили годы]...

...[1] Мы почитаем в тебе твою славу.

Ст. поэт. Что слава? я ею насладился, как просил... Другие времена, другие вдохновенья, другой поэт...

Спой нам что нибудь...»

(«Русская старина», 1884, июль, стр. 41).

[1] Название собеседника старого поэта не разобрано. *Прим. В. Якушкина* (Н. В. Яковлев сообщил мне, что слово это следует читать: «Юноша»). Следует оговорить, что запись Якушкина не вполне и неисправно передает подлинный текст.

В. Брюсов печатает

ПРОГРАММА СТИХОТВОРЕНИЯ

Старый поэт

Старый поэт. Благодарю [вас] за привет,
Но вы во мне почтили годы,
Не гений: он угас . . . .
[Голос] . . . . Мы почитаем
В тебе твою . . . славу.
Старый поэт. Что слава? . . . .
Я ею насладился, как просил.
Другие времена, другие вдохновенья.
Другой поэт . . . .
[Голос] . . . . Спой!
Нам что-нибудь!

(А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I, ч. I, стр. 295).

Эта композиция сопровождена примечанием: «В автографе диалог изложен *прозой*, как программа стихотворения, и дан лишь один стих, второй. Однако эта проза почти сплошь разлагается на размерные (ямбические) строки: нами добавлено только одно слово («вас») и не пропущено ни одного <...>. Напечатано прозой в 1884 г.; стихами — в нашем издании *впервые*».

Ясно, что Брюсов здесь сделал двойную ошибку. Основания, из которых он исходил, ложны. Так, в применении

В действительности в автографе Пушкина имеется следующее: наверху страницы справа какой-то перечень: «Прежняя любовь. Пир поэтов. Деревня». — Быть может, «Пир поэтов» и есть тот замысел, программу которого развивают эти заметки. — Далее среди прочего зачеркнутый стих «Но вы во мне почтили годы», за которым непосредственно следует черновой набросок, приблизительно следующего содержания:

Волненьем жизни утомленный
Оставя заблуждений путь
Я сердцем алчу отдохнуть
И близ тебя, мой друг бесценный
Тебе принес

Ниже мы читаем (вычеркнутое в прямых скобках):

[Юноша. Председатель пира (?) тебе и первая чара etc]

Ст. поэт благодарю за живость (?) — ты почитаете (так!) во мне старость, а не гений — он угас —
Юноша [Мы] почитаем в тебе твою славу.

Ст. поэт что слава? я ею насладился, но она прошла — другие времена другие вдохновенья другой поэт

1) Спой нам что-нибудь — что к вам буд

На этом автограф обрывается. По соседству с этой записью имеется дата — 25 июня (вероятно, 1828 года).

к первому стихотворению Брюсов упустил из виду, что кроме пятистопного хорея (у Пушкина необычного) существуют еще вольные размеры (для Пушкина характерные), и данное стихотворение и написано именно вольным размером типа размера «Песен западных славян», и не было необходимости его переделывать. Во втором случае Брюсов увлекся легкостью извлечения из прозы фрагментов ямбических стихов. Насколько это легко, доказывает хотя бы то, что из его собственного примечания можно извлечь такие ямбические стихи:

Изложен прозой, как программа
Стихотворения, и дан . . . . . .
Размерные (ямбические) строки . . .
И не пропущено ни одного . . . .

Дополняя текст по произволу точками, мы любую прозу сможем переделать в подобные «стихи».

Но главное — не в этих частных заблуждениях В. Брюсова, а в основной его идее о том, что можно поправлять произведения издаваемого автора.

Мотивы к этим поправкам возникают тогда, когда перед редактором черновой текст, но это еще не значит, что приемы Брюсова есть приемы изучения черновиков. Как показывают эти два примера, он и не пытался обращаться к черновикам, предпочитая предаваться своей творческой фантазии.

Брюсов не одинок в этом методе компоновки и присочинения, но нельзя отождествлять его приемов с приемами Анненкова, извлекавшего из черновиков более или менее связное чтение без всяких творческих экспериментов. Ошибки Анненкова — только ошибки, которые возможны в применении любого метода, в то время как у Брюсова самые ошибки возведены в своеобразный метод.

Большой материал по произвольным компоновкам собран в книге М. Л. Гофмана «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине».

Именно опасность творческого произвола и создала сильную оппозицию со стороны «транскрипционистов», и тот же Гофман по поводу «Евгения Онегина» писал: «Полная критика чтения вариантов и дополнения к ним могут быть даны *только* транскрипцией всех черновых и чистовых рукописей».

Но здесь как раз мы имеем дело со злоупотреблениями методом, а не с его внутренними дефектами.

Вернемся к вопросу о внутренних дефектах компоновок черновиков. Дефекты эти состоят в следующем:

1. Компонуемый текст производит впечатление законченного, обработанного текста, в то время как черновики вообще представляют собою только некоторый, не сведенный материал, который сам автор еще не признал созданным произведением. Выражаясь фигурально, по отношению к черновику еще не было «акта приемки», в то время как компоновка производит впечатление, что акт этот был совершен.

2. Компоновка не передает всего чернового материала, так как она снимает какой-то один слой работы, в то время как самый черновик свидетельствует о некотором процессе, являясь документом творческого движения.

Между тем выдвигаемый против компоновки универсальный принцип транскрипции вряд ли восполняет недостатки ее. В самом деле, если транскрипция не дает впечатления законченности произведения, то достигается это, собственно говоря, дефектами самой транскрипции — ее неудобочитаемостью.

Действительно, транскрипция весьма трудна для прочтения, и поэтому ни один исследователь не ограничится транскрипцией, если может обратиться к оригиналу или, в крайнем случае, к его факсимиле. Транскрипция облегчает прочтение отдельных слов, но чтение документа в целом по транскрипции значительно труднее, чем по оригиналу, где самое направление строк, характер написания отдельных слов, цвет чернил и т. п. дает ряд указаний, помогающих разобраться в соотношении частей написанного. Никакой типографский набор не передаст тонкостей рукописного письма, часто весьма существенных для понимания целого. В автографе мы прямо видим, написано ли все сразу или писалось в несколько приемов. Незначительные отличия в характере почерка могут дать опору глазу в разборе текста. Типографский шрифт все выравнивает.

С другой стороны, транскрипция тоже весьма мало помогает уяснению творческого процесса, так как дает все сразу, в одинаковом виде, без указания последовательности. Она не менее статична, чем компоновка.

Вообще, нельзя думать, что каким-нибудь одним воспроизведением можно исчерпать все данные черновика. Чтобы восстановить творческий процесс, засвидетельствованный

черновиком, необходимо этот черновик изучить. А перед задачами изучения отступают на второй план способы воспроизведения. М. Л. Гофман справедливо указал (на примере выше приведенной «Гречанки»), что транскрипции недостаточно. Но вряд ли можно согласиться, что транскрипцию можно пополнить каким-то «описанием». Нужно не внешнее «описание», а именно изучение.

Увлечение транскрипцией, будто бы решающей все вопросы, даже если к ней присоединено описание, есть плод увлечения дурным «объективизмом», который, по существу, есть отказ от критического изучения и подмена его механическим воспроизведением документа.

В чем же суть изучения черновика? Всякий черновик представляет сочетание двух явлений: 1) какого-то достигнутого результата и 2) творческого пути, которым автор к этому результату подошел.

Таким образом, изучение черновика сводится к выделению из него «основного текста» и к установлению тех изменений в словесной ткани, которые совершались вокруг этого основного текста.

Остановимся на первом вопросе. Как выделить основной текст автографа? Сторонники абсолютного объективизма, во избежание «произвола», рекомендуют читать «по незачеркнутому», не признавая никаких других средств установления этого текста. Нельзя сказать, что за этим способом не скрывается некоторой доли разумного метода. В самом деле, зачеркивание есть знак того, что зачеркнутое отброшено автором. Но не следует забывать, что это только знак, но не само существо дела. Принципы критического изучения и заставляют выяснить немедленно на документе вопрос, чему именно соответствует этот знак и зачем в каждом данном случае поэт зачеркивает написанное.

Зачеркивание только тогда имеет значение завершенного акта, когда зачеркнутое или чем-нибудь заменяется, или совершенно устраняется из состава произведения, но так, чтобы оставшиеся части произведения составляли нечто целое (я оставляю в стороне случай сознательного «раздробления» произведения, когда его незаконченность поставлена в качестве художественной цели самим автором). Но бывает иное зачеркивание, отражающее колебание творческой мысли или отражающее недовольство написанным, но вовсе не отменяющее достигнутой редакции.

Можно такое зачеркивание отметить знаком (например, заключением зачеркнутого в прямые скобки), но нельзя устранять его из сводного текста. Подобное зачеркивание есть акт критической оценки написанного, а не творческой эволюции текста.

Вообще, основной текст должен быть получен не механическим отбором, а путем анализа написанного. Изучая черновик, мы обнаруживаем, в какой стадии он дает наиболее завершенную редакцию. Ее и примем за основной текст. Тогда из позднейших изменений могут быть введены только независимые варианты, исправляющие отдельные места. Но недоделанные *связанные* варианты, только разрушающие текст, должны быть отвергаемы. Судить же о связанности и законченности поправок мы можем только путем внутреннего анализа, а отнюдь не механического созерцания документа.

Приведу в качестве иллюстрации один пример. В одной из отброшенных строф VII главы «Евгения Онегина» Пушкин первоначально написал следующие стихи:

Убив неопытного друга
Томленье сельского досуга
Не мог Онегин перенесть —
Решился он в кибитку сесть —

Помимо прочих изменений, внесенных в эти стихи, Пушкин решил заменить слово «перенесть» словом «одолеть». Но тем самым уничтожался и следующий стих, рифмующий со словом «перенесть». Пушкин его зачеркивает. Зачеркивание это, очевидно, *связано* с заменой слова «перенесть» словом «одолеть». Но взамен зачеркнутого стиха Пушкин не нашел ничего. Таким образом, начатое им исправление осталось незаконченным, и вместо улучшения редакции оно лишь разрушило ее законченность. Следовательно, в выработке основного текста позволительно стихи эти читать так:

Не мог Онегин [перенесть] —
[Решился он в кибитку сесть] —

и ни в коем случае недопустимо чтение, предлагаемое исследователем данного материала:

Не мог Онегин одолеть —
[Решился он в кибитку сесть].

Такое чтение навязывает Пушкину неверную рифму, которой поэт не совершал («одолеть» — «сесть»).

Вообще в извлечении основного текста есть опасность совмещения (контаминации) разных редакций, причем это совмещение бывает двух родов: или совмещаемые части приходят в противоречие (как в данном случае), или совмещаются параллельные варианты. Вышеприведенный случай академического чтения стиха Пушкина «Блажен, кто счастлив» есть пример второго — сопоставление параллельных вариантов, насильственная тавтология. Вот другой пример такой же тавтологии. В одной строфе к «Евгению Онегину» Пушкин сперва написал:

Меня молва не пощадила

Этот стих подвергался сложным переделкам. В некоторый момент он был дан только словами:

Молва не пощадила —

с тем, чтобы среднее слово стиха было подыскано. Пушкин подыскивал несколько окончаний, каждый раз исключавших слова «не пощадила»; среди них: «не раз меня чернила», вариант отброшенный, и «играя очернила» — оставшийся.

В издании сочинений Пушкина «Просвещения» вместо одного стиха здесь дано два:

Молва, играя, очернила
Не раз меня не пощадила.

Очевидно, избегать таких ошибок можно, лишь обращая наибольшее внимание на общую композицию произведения, а не только на прочтение отдельных слов.

В этом отношении при изучении стихотворений полезно, например, предварительно выяснить строфу. Именно путем анализа строфы «Евгения Онегина», состоящей из четырнадцати стихов, определенным образом рифмованных (A b A b C C d d E f f E g g), М. Л. Гофману удалось правильно прочесть некоторые строфы, окончательно искаженные его предшественниками, не обратившими должного внимания на то, что изучавшиеся ими черновики *должны были* укладываться в данную строфическую форму. Вот пример такого восстановления. В издании «Просвещения» одна из черновых строф дана в таком виде:

Мы — точно пасынки природы:
Питомцы вечной непогоды,
С зимою только дружны мы.
Не шум дубрав, не тень, не розы, —
Снега, трескучие морозы,
...в удел нам отданы.

Метель, свинцовый свод небес,
Безлиственный, сребряный лес,
Пустыни ярко-снеговые,
Где свищут подрезы саней
По следу ухарских коней
. . . . . средь ночей,
Кибитки, песни удалые, —
Вот наша область, наша слава!
А дома . . . .
Двойные стекла, банный пар,
Халат, лежанка и угар.

Дело в том, что часть стихов этой строфы Пушкин заменил вариантом, не зачеркнув первоначально написанного. Приведенное чтение контаминировало эти варианты, усугубив порчу текста невнимательным анализом построения строфы.

М. Гофман, изучавший последовательность изменений, внесенных Пушкиным в текст, получает совершенно стройную и подлинную строфу:

Что наше северное лето?
Карикатура южных зим.
Мелькнет и нет, — известно это,
Хоть мы признаться не хотим. —
Не шум дубрав, не тень, не розы, —
В удел нам отданы морозы,
Метель, свинцовый свод небес,
Безлиственный сребристый лес,
[Пустыни] ярко [снеговые],
Где свищут подрезы саней —
Вот слава пасмурных ночей
Кибитки, песни удалые,
Двойные стекла, банный пар —
Халат, лежанка и угар *.

Для извлечения основного текста черновика полезно бывает справляться с другими автографами, если черновик продолжал обрабатываться автором. Иногда беловой список помогает разобраться в сокращенных обозначениях, ясных для автора, но не всегда понятных для постороннего.

Этот основной текст, получаемый в результате общего анализа рукописи, является отправным моментом для изучения остальных вариантов.

Здесь необходимо установить параллельные варианты к отдельным словам текста, отброшенные и не отразившиеся в основном тексте проекты отдельных мест и т. п. Особо должны быть обследованы варианты, нанесенные позднее установленного текста. При этом необхо-

димо путем внешнего обследования текста выяснить, писался ли черновик одновременно или разновременно. Если есть основания считать, что он писался в несколько приемов (например, на чернилах карандашные пометки и т. п.), то каждый слой должен быть изучен отдельно.

Во всяком случае, последовательность вариантов и степень их взаимной связанности — вот руководящие вопросы в анализе черновика.

Предыдущие замечания сделаны в том предположении, что в черновике не заключается некоего *отправного* текста и что он отражает только поиски связного текста. Однако бывает и такой случай, когда начальный текст сразу представляется автору, он его набрасывает и на нем начинает работать. Это особенно типично для черновиков прозаических, где нет таких трудностей, как в стихах, в самой формулировке текста. Так, в частности, в черновиках Достоевского именно этот первый, непосредственно наносимый слой и является наиболее сведенным и законченным. Поправки имеют задачей не только дать окончательную форму, но и наметить направление, в котором надлежит переработать соответствующее место. Очень часто именно эти поправки бывают незакончены. Например, в черновике «Преступления и наказания» мы видим на 48-й странице «Записной книжки № 2» (Центрархив. См. «Красный архив», 1924, т. VII, стр. 152, факсимиле-автотипия) первоначально было: «я стал все пихать в эту дыру под бумагу. Заметно не было, но место было дурное». В пределах этих слов введены следующие поправки: после слова «бумагу» вписано: «странно мне было самому на это все кучу смотреть поскорей уж бы с глаз долой». К этому в свою очередь приписано: «и я рад был что запихал это все но быть м.». Здесь приписка обрывается и согласования с текстом не получается. Далее имеются согласованные с текстом поправки: после «не было» — «потому что угол был очень темен» и после «место» — «выбрано». Как видим, первоначальный текст представлял бо̀льшую законченность, чем текст последний.

Очевидно, именно первый слой должен быть выделен в качестве основного, а дальнейшие наслоения даны в виде вариантов. Поэтому правильно поступил А. С. Долинин, дав в своем издании черновика «Кроткой» именно первую редакцию в качестве основной (см. сб. «Достоевский, Статьи и материалы», II, 1925); с другой стороны,

трудно согласиться с И. И. Гливенко, делающим попытку извлечь именно последнюю редакцию из черновика «Преступления и наказания» («Красный архив», 1924, т. VII).

Главное затруднение в выделении первоначального слоя чернового текста — разрешение вопроса, какие поправки *нанесены* на первоначальный текст и какие вызваны поисками именно этого первоначального текста. Так, на той же странице черновика «Преступления и наказания» читаем: «Машинально достал я со стула мою осеннюю шинель которая тут». Последние два слова зачеркиваются, над ними надписывается: «теплую но всю», и фраза продолжается: «в лохмотьях». Ясно, что слова «которая тут» относятся к нереализованной, несуществующей редакции фразы, и первая сведенная редакция будет: «теплую, но всю в лохмотьях». Таким образом, данное исправление входит в состав начальной редакции.

Вообще говоря, если основной редакцией приходится избрать первый слой работы, для решения вопроса, что относится к этому первому слою, помимо наблюдения характера почерка, цвета чернил и т. п., приходится применять следующее соображение: можно устранять все исправления, кроме тех, устранение которых дает незаконченную, несогласованную и не имеющую полного смысла редакцию. Отступать от этого можно только, когда имеются твердые основания для утверждения, что в первой редакции эта невязка была по недосмотру ли автора или по недоработанности текста. Такие случаи встречаются в стихотворных текстах, где первоначальная редакция не дает полного стиха («не найденного» автором).

Подобный метод выделения двух редакций — исходной и последней — должен применяться и ко всем последующим рукописям, вплоть до окончательной беловой.

Если есть возможность, каждую промежуточную рукопись надо проверять той, с которой она сделана. При переписке часто наблюдаются описки, даже если переписывает сам автор. В случае же, если промежуточные рукописи получаются путем копирования кем-нибудь другим предыдущей (случай Л. Толстого), описки неизбежны, а потому о *подлинном* тексте приходится судить не по данному документу, а по его источнику.

Кстати, авторские описки — довольно типичное явление. По большей части они просто искажают слово (например, у Пушкина «побруем» вместо «попробуем» — в

«Домике в Коломне»), и их легко разгадать. Хуже, когда подобные описки встречаются в очень черновом тексте, где вообще чтение многих слов гадательно. Однако есть описки худшего качества. По своей природе они очень близки к опечаткам и появляются в силу тех же условий. Вот, в частности, обычный пример — повторение какого-нибудь слова вместо другого. У Пушкина это встречается часто в рифмах. Например, в «Страннике» в беловом тексте читаем:

И вот о чем крушусь; к суду я не готов
И смерть меня страшит.
— Коль жребий твой готов
Он возразил, и ты так жалок в самом деле...

Если обратиться к черновику, то там мы читаем: «Коль жребий твой таков». Повторение слова «готов» есть, конечно, описка. В рукописях «Евгения Онегина» имеются случаи:

За их естественную брань (следует «грань»)
До глубины промчалась брань

или

Хвала тебе, седой Кавказ,
Онегин тронут в первый Кавказ (вместо «раз»)

или (в «Графе Нулине»):

Как сильно колокольчик дальной
Порой волнует сердце дальной (вместо «нам»).

Однако иногда вместо одного слова пишется другое по какой-нибудь случайной ассоциации. Так, в черновике стихотворения «Кавказ» в стихе, соответствующем стиху окончательной редакции:

Теснят его грозно немые громады

вместо слова «громады» читаем «гробами». При отсутствии белового текста было бы трудно догадаться, вместо какого слова это «гробами» написано.

В поэме «Кавказский пленник» в чистовом автографе Пушкиным допущена описка. Вместо стиха:

Живи! и пленник оживает (часть I, ст. 132)

Пушкин написал:

Живи! и путник оживает.

Эта описка в свое время осталась незамеченной и попала в первое издание поэмы, хотя явно противоречила смыслу контекста. Она была исправлена в позднейших изданиях, вышедших при жизни Пушкина.

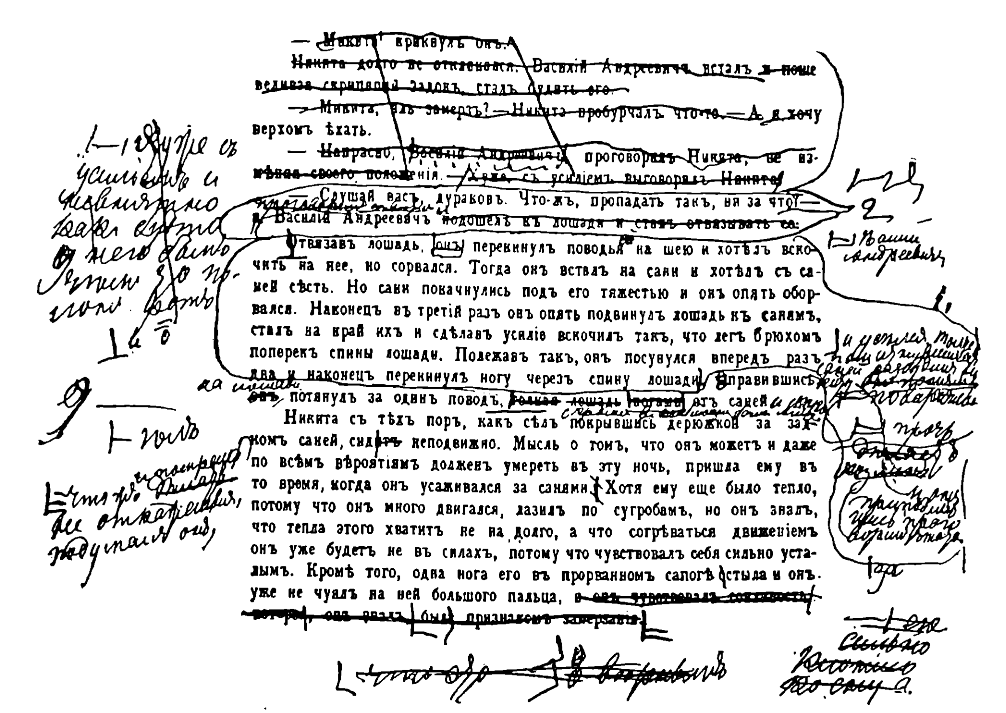
Было бы излишним педантизмом, извлекая из автографа основной текст, вводить туда описки автора, но из осторожности следует их всегда оговаривать, как бы грубы и очевидны подобные описки ни были, так как нередко бывают ошибки в самой расшифровке описок. Приведение подлинного начертания укажет, что здесь есть возможность неверного прочтения.

Законченный текст

Вообще говоря, законченный текст приурочивается к выходу произведения в свет в печати. Авторы обычно разрешают себе крупную окончательную работу в корректуре. Некоторые совершенно «ломают» корректуру, тем самым заставляя при исправлении все перебирать наново. Таковы, например, были корректуры Бальзака, который почти наново переделывал свои произведения после сдачи их в набор. Для некоторых только печатная форма окончательно «ощутима»; только читая набранный текст своего произведения, они могут подвергать его окончательной отделке. Приблизительно такова была, например, работа г-жи де Сталь, о которой сын ее пишет: «Г-жа де Сталь во всех своих произведениях придерживалась одного рабочего распорядка, от которого никогда не отклонялась. Она в один прием набрасывала весь черновик предпринятого труда, план которого был ею задуман, не возвращаясь к написанному, не прерывая течения своих мыслей иначе, как для дополнительных исследований, вызывавшихся природой избранного предмета. Закончив первую редакцию, г-жа де Сталь ее целиком переписывала своей рукой, и, не обращая внимания на стилистическую правильность, она меняла формулировку своих мыслей и часто их распределяла по-новому. Эта вторая работа перебелялась переписчиком, и только на копии, а часто даже на печатных оттисках, она производила отделку стиля» (Предисловие издателей к «Considération sur la Révolution Française», 1818).

Точно так же перерабатывал в корректуре свои произведения Лев Толстой. На стр. 126 воспроизведена факсимильно корректура «Хозяина и работника».

Понятно, эта манера — не единственная. Были авторы, не касавшиеся корректур. Так, нам ничего неизвестно о работе Пушкина над корректурой. Может быть, это объясняется тем, что весьма большая часть его произведе-



— Никита! крикнулъ онъ.

Никита долго не откликался. Василій Андреевичъ всталъ и ... сталъ будить его.

— Никита, аль замерзъ? — Никита пробурчалъ что-то. — А я хочу верхомъ ѣхать.

— Напрасно, Василій Андреевичъ, проговорилъ Никита, не измѣняя своего положенія. — Ахъ, съ усиліемъ выговорилъ Никита.

— Слушай васъ, дураковъ. Что-жъ, пропадать такъ, ни за что? — Василій Андреевичъ подошелъ къ лошади и сталъ отвязывать ее.

Отвязавъ лошадь, онъ перекинулъ поводья на шею и хотѣлъ вскочить на нее, но сорвался. Тогда онъ всталъ на сани и хотѣлъ съ саней сѣсть. Но сани покачнулись подъ его тяжестью и онъ опять оборвался. Наконецъ въ третій разъ онъ опять подвинулъ лошадь къ санямъ, сталъ на край ихъ и сдѣлавъ усиліе вскочилъ такъ, что легъ брюхомъ поперекъ спины лошади. Полежавъ такъ, онъ посунулся впередъ разъ, два и наконецъ перекинулъ ногу черезъ спину лошади. Оправившись, онъ потянулъ за одинъ поводъ, ... отъ саней.

Никита съ тѣхъ поръ, какъ сѣлъ покрывшись дерюжкой за задкомъ саней, сидѣлъ неподвижно. Мысль о томъ, что онъ можетъ и даже по всѣмъ вѣроятіямъ долженъ умереть въ эту ночь, пришла ему въ то время, когда онъ усаживался за санями. Хотя ему еще было тепло, потому что онъ много двигался, лазилъ по сугробамъ, но онъ зналъ, что тепла этого хватитъ не на долго, а что согрѣваться движеніемъ онъ уже будетъ не въ силахъ, потому что чувствовалъ себя сильно усталымъ. Кромѣ того, одна нога его въ прорванномъ сапогѣ стыла и онъ уже не чуялъ на ней большого пальца, ... признакомъ замерзанія.

Корректурный оттиск «Хозяина и работника» Л. Толстого с правкой автора

ний печаталась без его непосредственного наблюдения, и потому он привык доводить до окончательной точности свои произведения до сдачи их в печать.

Что касается работы автора над первым изданием, то по большей части она ничем не отличается от его работы над рукописью. Но рукопись была его личным достоянием. Издание же открывает доступ посторонней воле. Наряду с авторскими изменениями необходимо учитывать еще изменения посторонние. В общем они сводятся к трем источникам: 1) искажения, вызванные самим процессом печатания книги, 2) изменения, внесенные цензурой и 3) изменения, внесенные редакторами.

Что касается первого рода изменений, то они в достаточной мере были освещены в первой части настоящей книги.

Цензура составляет одну из страниц административной истории, и здесь я коснусь ее лишь попутно, так как обследование цензурных материалов могло бы далеко увести нас от темы настоящей работы в глубь чисто исторических вопросов.

При анализе цензурных изменений всегда надо учитывать исторический момент и точно уяснять, что именно запрещалось в эпоху издания той или иной книги.

Как известно, многие произведения нашей классической литературы были сильно искажены цензурой. Так, у Пушкина некоторые вещи были совершенно запрещены («Медный всадник»), некоторые подверглись глубоким изменениям («Борис Годунов»). Такое произведение, как «Кавказский пленник», подверглось очень строгой цензуре в первом издании. Некоторое ослабление строгостей позволило автору восстановить воспрещенные места в последующих изданиях. Суровее оказалась посмертная цензура, и, например, Анненков в своем издании 1855 года был принужден некоторые произведения, напечатанные в начале литературной деятельности Пушкина, перепечатывать в измененном цензурой виде.

Наличие цензуры вызвало следующие явления: 1) изменение «опасных» мест с целью избежать цензуры, 2) переделку самим автором мест, искаженных цензурными правками.

В первом случае авторы иногда пользовались невежеством цензуры, чтобы сделать вводимые изменения совершенно явными.

Так, в послании «К Языкову» (1824) у Пушкина имеются стихи:

Но злобно мной играет счастье:
Давно без крова я ношусь,
Куда подует самовластье
Уснув, не знаю, где проснусь...

Ввиду полной нецензурности этих стихов Пушкин в третьем стихе написал: «Куда подует *непогода*», и так эти стихи и были напечатаны, хотя явное отсутствие рифмы (счастье — непогода) сразу указывало на какую-то переделку, а слово «счастье» подсказывало и искомую рифму «самовластье». Таким образом Пушкину удавалось одновременно и обойти цензуру и дать все указания на подлинный текст.

Но не всегда подобный прием спасал положение. Иногда приходилось выкидывать стихи, заменяя их точками. Затем бдительная цензура обратила внимание и на эти точки и стала запрещать печатать строки точек. Одно время приходилось или делать примечание, что точки поставлены самим автором, или устранять их, так как и подобные примечания цензурой запрещались. Так были устранены точки, вовсе не имевшие «неблагонамеренного» происхождения, и в повторных изданиях пушкинских поэм исчезли строки точек, имевшие чисто художественное значение «большой паузы». Впрочем, здесь цензурные требования менялись изо дня в день, а иной раз и от одного цензора к другому. Недаром некоторые цензоры приобрели громкую славу нелепостью своих придирок.

Под понятие автоцензуры следует ввести не только исправления, вызванные необходимостью предупредить цензуру, но также и соображения временного, житейского порядка, заставляющие автора устранять из произведения намеки, слишком понятные для современников, на интимные факты жизни поэта и знакомых ему лиц. Это соображения того же порядка, как и те, которые заставляют «бронировать» свою переписку или дневники от слишком раннего их опубликования. Известны вклады в наши архивы разных подобного рода документов, с условием вскрыть их через значительный срок (иногда до ста лет). Однако самое указание на какой-то срок (обыкновенно более значительный, чем то вызывается необходимостью) показывает, что вкладчики считают причины, препятствующие опубликованию документов, временными.

Иногда цензура вызывает на творческую переработку произведения в целом или в части. При этом писатель иногда авторизует новую редакцию, отказываясь от первоначальной, по соображениям чисто художественного порядка. Таков пример одного места из «Кавказского пленника». Относительно цензурных изменений в этой поэме мы узнаем из письма Пушкина Гнедичу 27 июня 1822 года:

«Но какова наша цензура? признаюсь, никак не ожидал от нее таких больших успехов в эстетике. Ее критика приносит честь ее вкусу. Принужден с нею согласиться во всем: *Небесный пламень* слишком обыкновенно; *долгий поцелуй* поставлено слишком *на выдержку* (trop hasardé). *Его томительную негу вкусила тут она вполне* — дурно, очень дурно — и потому осмеливаюсь заменить этот киргиз-кайсацкий стишок следующими: *какой угодно* поцелуй разлуки

Союз любви запечатлел.
Рука с рукой, унынья полны,
Сошли ко брегу в тишине —
И русский в шумной глубине
Уже плывет и пенит волны,
Уже противных скал достиг,
Уже хватается за них
Вдруг *и проч.* —

С подобострастием предлагаю эти стихи на рассмотрение цензуры — между тем поздравьте ее от моего имени. Конечно, иные скажут, что эстетика не ее дело; что она должна воздавать Кесареве Кесарю, а Гнедичеве Гнедичу, но мало ли что говорят».

О другом изменении узнаем из письма Пушкина Вяземскому 14 октября 1823 года:

«Не много радостных *ей дней*
Судьба на долю *ниспослала.*

Зарезала меня цензура! я не властен сказать, я не должен сказать, я не смею сказать *ей дней* в конце стиха. Ночей, ночей — ради Христа, *ночей Судьба на долю ей послала.* То ли дело. *Ночей,* ибо днем она с ним не видалась — смотри поэму. И чем же ночь неблагопристойнее дня? которые из 24 часов именно противны духу нашей цензуры? Бируков добрый малый, уговори его или я слягу».

Означенные здесь Пушкиным места относятся к следующим стихам:

ч. I, ст. 182

первоначально:

Небесный пламень упоенья

во всех изданиях:

О первый пламень упоенья.

ч. II, ст. 116 и 117
первоначально:

Немного радостных ночей
Судьба на долю ей послала!

В 1-м издании:

Немного радостных ей дней
Судьба на долю ниспослала!

В дальнейших изданиях восстановлено первоначальное чтение.

ч. II, ст. 267—268
первоначально:

И долгий поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел

В 1-м издании:

И горький поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.

ч. II, ст. 269—274
первоначально:

Его томительную негу
Вкусила тут она вполне.
Потом рука с рукой ко брегу
Сошли — и русской тишине
Ревущей вверился волне.
Плывет и быстро пенит волны.
Живых надежд и силы полный
Желанных скал уже достиг,
Уже хватается за них...

Во всех изданиях приведенная выше переработка. Она свелась к исключению двух стихов, что вызвало исчезновение рифмы к «брегу». В соответствующем стихе Пушкин переделал конец стиха, который стал оканчиваться на «полны», что в свою очередь потребовало устранения стиха «Живых надежд и силы полный...».

В издании 1828 года Пушкин получил возможность восстановить цензурные искажения. В двух местах он восстановил первоначальный текст, в двух сохранил изменения, введенные в первое издание. Очевидно, замечания цензуры послужили стимулом к изменениям, от которых Пушкин не счел нужным отказаться [1].

Впрочем, обыкновенно цензурное вмешательство вы-

[1] Приведенную справку я отнюдь не считаю окончательно исчерпывающей вопрос о том, какую редакцию следует признать подлинной. Привожу ее просто в форме иллюстрации. Вообще можно привести много примеров, когда и при изменившихся цензурных условиях писатель пренебрегает восстановлением цензурой искаженных мест.

зывает протест. Так, театральная цензура заставила Островского переменить развязку пьесы «Свои люди — сочтемся». Островский так говорил про эту работу: «Чувство, которое я испытывал, перекраивая «Своих людей» по указанной мерке, можно сравнить только с тем, если бы мне велели самому себе отрубить руку или ногу».

Кстати, необходимо отметить существование особой театральной цензуры помимо общей. Пьесы для постановки на сцене подвергались новому цензурному просмотру, гораздо более строгому, чем при отдаче произведения в печать. Таким образом, довольно часто напечатанные пьесы допускались к представлению лишь при условии частичных исключений и переделок, а то и вовсе запрещались. В первом случае авторы часто соглашались на исключение отмеченных цензурой мест не только в сценическом экземпляре, но и в печати, чтобы получить «безусловное» разрешение пьесы тем самым облегчить ее постановку (в ином случае театру необходимо было доказывать, что он сделал требуемые цензурой изменения текста, что было затруднительно в провинциальных постановках).

Многие пьесы русского репертуара обязаны историей своего текста вмешательству театральной цензуры. Такова, например, история лермонтовского «Маскарада», который имел три редакции:

«Первая не дошла до нас ни в рукописи, ни в печати; сведения о ней можно получить только из отзыва цензора Ольдекопа. Она состояла из 3-х актов и оканчивалась *отравлением Нины*. Представленная в цензуру в 1835 году, она была возвращена «для нужных перемен»; цензор писал, что сцена, где Арбенин бросает в лицо князю карты, должна быть изменена. «Я не могу понять, как автор мог бросить вызов костюмированным в доме Энгельгардов». В январе 1836 года «Маскарад» снова поступает в цензуру уже с прибавлением четвертого акта. Важно отметить, что в первоначальный замысел Лермонтова *не входило наказание* Арбенина и прибавлено оно из цензурных соображений. Это вынужденное добавление отразилось на композиции всей драмы. Но и в этот раз она цензурой не пропущена — Ольдекоп пишет: «Желание графа Бенкендорфа, чтобы пьеса оканчивалась примирением между г-жею и г-ном Арбениными, не выполнено поэтом. Остались те же неприличные нападки и дерзости против высшего общества». Важно отметить также необыкновенную настойчивость Лермонтова, упорное его желание видеть свою драму на сцене. Он очень беспокоится об ее участи, пишет [С. А.] Раевскому о своих опасениях и после второй неудачи снова поспешно принимается за переделку, не останавливаясь даже перед полным разрушением основного замысла и формы. <...> Третья редакция, представленная в том же году под названием «Арбенин», имела пять

актов. Отзыв о ней дан снисходительный: «Ныне пьеса представлена совершенно переделанная, только 1-е действие осталось в прежнем виде. Нет более никакого отравления, все гнусности удалены». Но, однако, желание Лермонтова видеть, во что бы то ни стало, свое детище на сцене не исполнилось — постановка снова не была разрешена» [1].

Цензурное вмешательство, помимо всего прочего, обычно понижает степень достоверности текста. Исключенные цензурой места часто бывает не легко восстановить. Точно так же бывает не легко установить самый факт вмешательства цензуры. Так, редактор Баратынского полагал, что стихи его, первоначально читавшиеся:

И сладострастных осязаний
Живой язык употребил.

самим автором были изменены для печати заменой слова «осязаний» словом «лобызаний» (стихотворение 1830 года «Сердечным нежным языком»). Между тем ныне опубликован документ, доказывающий, что изменение это введено цензурой (протокол заседания Цензурного комитета 14 марта 1833 года — «Литературный музеум», стр. 16). Точно так же отпадает существовавшее мнение, что Баратынский исключил из своего собрания сочинений свой перевод из Парни «Леда». В делах Главного цензурного комитета сохранилось указание, что пьеса эта исключена из издания «Стихотворений Евгения Баратынского» цензурой.

Иногда цензурная судьба произведения вызывала большие трудности к установлению подлинного текста произведения. В этом отношении характерна печатная судьба таких произведений, как «Горе от ума» и «Демон».

Но не только цензура вмешивается в дело автора, но и редактор.

В первую очередь следует указать на журнального и газетного редактора, которые иногда сильно изменяли текст печатаемых в их органах произведений. Что касается газеты, то там это проявлялось особенно резко. Спешность работы, связанность газеты ее направлением заставляли делать изменения, не согласуясь с мнением автора. Газетные редакторы считали возможным не только «поправлять» или сокращать присланный им материал, но иногда и прибавлять свой.

---

[1] *З. С. Ефимова.* Из истории русской романтической драмы «Маскарад» Лермонтова. — В кн.: «Русский романтизм», сб. Л., 1927, стр. 29—30.

Менее опасно бывает вмешательство редакторов журналов и сборников, хотя и здесь случаются редакторы очень своевольные. Таким своеволием отличался в 30-х годах редактор журнала «Библиотека для чтения» Сенковский. О нем писал Гоголь: «В «Библиотеке для чтения» случилось еще одно, дотоле неслыханное на Руси явление. Распорядитель ее стал переправлять и переделывать все почти статьи, в ней печатаемые, и любопытно то, что он объявлял об этом сам довольно смело и откровенно. «У нас, — говорит он, — в «Библиотеке для чтения» не так, как в других журналах: мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем; иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статья значительно улучшается нашими переделками». Такой странной опеки до сих пор на Руси еще не бывало. Многие писатели начали опасаться, чтобы публика не приняла статей, часто помещаемых без подписи или под вымышленными именами, за их собственные, и потому начали отказываться от участия в издании сего журнала» («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»).

Кроме редактуры журнальной мы часто встречаем в русской литературе примеры «дружеской редактуры», т. е. редакторского вмешательства в текст автора со стороны лица, которому автор поручил издание своего произведения.

Так, в выше приведенных примерах цензурных изменений «Кавказского пленника» редакции стихов, замененных по требованию цензуры, иногда принадлежали Гнедичу, наблюдавшему за изданием. Эпитет «горький» поцелуй был поставлен Гнедичем, и об этом Пушкин узнал только после выхода в свет «Кавказского пленника». Позже в произведения Пушкина вводил дружеские поправки Жуковский (так, им подправлено стихотворение «Клеветникам России»), продолжавший свои исправления и после смерти Пушкина. Жуковскому принадлежит редакция пушкинского «Памятника», где он произвел некоторые изменения во избежание цензурных затруднений (ему же принадлежит и заголовок). Так, вместо «Александрийского столпа» Жуковский поставил: «Наполеонова столпа». Вместо строфы

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Жуковский напечатал:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал.

Эти стихи Жуковского в качестве подлинно пушкинских фигурируют на многочисленных памятниках Пушкину в разных местах.

Но не всегда это вмешательство друга-редактора вызывалось потребностью обойти цензурные затруднения. Очень часто соображения были чисто художественные и исходили из бескорыстного побуждения сделать услугу автору, печатая его произведения в более совершенной форме, чем они вышли из-под пера писателя. Тот же Жуковский дает в посмертном издании сочинений Пушкина многочисленные примеры чисто художественной правки.

Иногда друзей на этот путь толкали сами писатели, поручая друзьям исправить ошибки. Так, Гоголь, поручая Н. Я. Прокоповичу наблюдение за изданием сочинений 1842 года, просил его «действовать как можно самоуправней и полновластней»: «В двух-трех местах я заметил плохую грамматику и почти отсутствие смысла. Пожалуйста, поправь везде с такой же свободою, как ты переправляешь тетради своих учеников. Если где частое повторение одного и того же оборота периодов, дай им другой и никак не сомневайся и не задумывайся, будет ли хорошо, — все будет хорошо».

Ярким примером таких дружеских исправлений является издательская деятельность И. С. Тургенева.

Особенно тяжело отразилась редакция Тургенева на тексте Фета. Эстетические воззрения Тургенева, требовавшего от поэзии ясности, были противоположны основам лирики Фета. Редактируя издание его стихотворений 1856 года, Тургенев систематически вытравлял чуждые ему особенности фетовского языка.

Фет пишет об этом: «Почти каждую неделю стали приходить ко мне письма с подчеркнутыми стихами и требованиями их исправлений. Там, где я не согласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но, по пословице «один в поле не воин», вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным».

Так же своевольно отнесся Тургенев к изданию стихотворений Тютчева 1854 года, выходившему тоже под его редакцией. Здесь Тургенев выравнивал стихи Тютчева, уклонявшиеся от правил обычного стихосложения. Так, например, первая строфа стихотворения «Silentium» читается в «Современнике» 1836 года:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои.
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно как звезды в ночи,
Любуйся ими — и молчи.

Издание 1854 года дает сглаженную форму:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои!
Пускай в душевной глубине
И всходят и зайдут оне
Как звезды ясные в ночи:
Любуйся ими и молчи.

Ритмические перебои, столь характерные для стиха Тютчева, систематически изгонялись Тургеневым из текста 1854 года.

Как видно из примера Жуковского, дружеская редактура распространялась иногда и на посмертные издания. Так, Белинский, при жизни Кольцова издававший его стихи довольно исправно, в посмертном издании 1846 года произвел серьезную ломку, выправив заново многие стихотворения, при этом нисколько не считаясь с поэтическими приемами автора.

Помимо обычной судьбы произведений, поступающих в печать, необходимо особо оговорить судьбу драматических произведений, предназначающихся к постановке. Творчество Островского в этом отношении дает богатый материал для наблюдения над историей законченного текста драматических произведений.

Большинство пьес, написанных Островским, еще в период создания имели определенное назначение к постановке. Обычно написанная им пьеса одновременно готовилась к постановке в Москве и Петербурге и в то же время отдавалась печататься в журнал.

Для постановки пьесы необходимо было прохождение ее через репертуарный комитет и через театральную цензуру. Таким образом, одновременно требовалось три экземпляра пьесы. Кроме того, необходимо было заготовить

постановочные экземпляры, по которым пьеса разучивалась до появления ее в печати.

Закончив свою пьесу, Островский немедленно окружал себя переписчиками, которые готовили необходимое количество копий. Копии эти здесь же выверялись автором. При всей тщательности проверки копии эти всегда в деталях расходились. Таким образом, вместо единого белового автографа, вообще говоря, мы имеем у Островского ряд авторизованных и равноправных копий, не всегда согласованных между собою.

Основным текстом являлся текст, направляемый в печать, так как здесь, помимо авторизации списка, происходила обычно авторская правка корректур, которая вообще давала бо̀льшие гарантии точности, чем рукописные копии.

Особую судьбу имел текст театральных копий. Островский, как опытный драматург, отлично сознавал, что не все удачное в чтении выдержит испытание театральной постановки. Он знал сценические законы, которые не допускали длиннот. Эти «длинноты» он или сам вычеркивал в театральных экземплярах, участвуя на репетициях, или предоставлял это режиссеру, если тот пользовался его доверием.

Об этих сокращениях Островский писал Ф. А. Бурдину (20 апреля 1871 года): «Для сцены я часто свои пьесы сокращаю, что сделал и с комедией «Лес». Подробности, не лишние в печати, часто бывают лишними на сцене и вредят успеху пьесы, а следовательно, и интересам автора. Если пьеса пропущена по печатному экземпляру, то все длинноты и несценичности в ней должны остаться...».

Отсюда следует обычное наличие театральной редакции, отличающейся от печатной сокращениями и вызванными ими переделками. В некоторых же случаях театральная редакция решительным образом расходится с редакцией печатной. Таков случай «Дмитрия Самозванца» Островского.

Есть основания предполагать, что в некоторых случаях Островский по недосмотру помещал в свое собрание сочинений не тот текст, который предназначался для печати и в свое время появлялся в журнале, а сценический. Эти сценические тексты размножались специально для театральных нужд литографским способом (особенно много

издавала для театра литография Рассохина). Так дело обстоит с некоторыми пьесами, вошедшими в состав IX и X томов собрания сочинений, выходившего при жизни Островского * (пьесы за время с 1874 по 1882 год).

Во всяком случае, историю сценического текста всегда следует принципиально отличать от истории печатного текста, по крайней мере для тех писателей, которые связаны со сценой и знали ее законы..

История печатного текста

После выхода в свет произведения работа над текстом не прекращается. Если произведение перепечатывается при жизни автора, то обычно каждое новое издание сопровождается некоторой переработкой. Причины, вызывающие переработку произведения, бывают, с одной стороны, внешние, с другой — внутренние, творческие. Внешними причинами являются замечания критики, к которой авторы, как бы они ни относились отрицательно к направлению критикующего их, все же обычно прислушиваются. Критические замечания наталкивают на новое осмысление произведения, обнаруживают стилистические погрешности и т. п. «Униженные и оскорбленные» Достоевского, «Отцы и дети» Тургенева, некоторые поэмы Пушкина дают картину частичных исправлений, вызванных критикой. Неуспех «Двойника» Достоевского в критике вызвал радикальную переработку его при повторном издании, вышедшем в свет через двадцать лет после первого (в 1866 году).

Внутренние причины могут быть разного порядка. Во-первых, самый творческий процесс не может считаться законченным с отдачей рукописи в печать. Автор продолжает думать о своем произведении, отыскивает новые возможности и пользуется следующим изданием для внесения в него своих исправлений.

С другой стороны, очень часто автор начинает печатать свое большое произведение прежде, чем оно доведено им до окончательной обработки. Так бывает с произведениями, печатающимися по частям в периодической печати, например в журналах. Иной раз первые главы бывают рассчитаны на несколько другое построение конца, чем тот, которым завершилось произведение на самом деле. В повторном издании автор принужден согласовывать

начало своей работы с дальнейшим развитием ее, с целым произведением, каким оно явилось в результате творческого процесса или под влиянием условий издания (цензурных требований). Таков случай «Бесов» Достоевского. В журнальной редакции предполагалось включение в состав романа главы «У Тихона», где происходит чтение признания Ставрогина в мучащем его преступлении. На признания, заключенные в этой главе, имеются намеки в предыдущих главах. Глава эта была уже набрана, но, по свидетельству Страхова, ее ««Катков не хотел печатать» (Катков — редактор журнала «Русский вестник», где печатались «Бесы» в 1871 и 1872 годах). Достоевский был принужден в дальнейших главах романа исключить указания на сцену у Тихона, а во втором издании (отдельное издание 1873 года) исключил также длинный диалог о привидениях, посещавших Ставрогина (из третьей главы второй части), связанный с исключенной сценой *.

С другой стороны, изменения в тексте уже напечатанного произведения очень часто вызываются художественной и идейной эволюцией автора. Изменение убеждений разного порядка приводит к исключению одних мест и замене их другими. Обыкновенно в соответствующих случаях получаются в тексте произведения своеобразные наслоения разнородного стиля. В частности, не обошлась без противоречий работа Достоевского над «Двойником». В финале повести, переделанной в издании 1866 года совершенно наново, встречается такая фраза, приписанная доктору Крестьяну Ивановичу: «Ви получаит казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин». Между тем в остальной части повести Крестьян Иванович говорит на относительно правильном русском языке[1]; так он говорил на протяжении всей первой редакции «Двойника» 1846 года. Здесь, помимо простой небрежности, сказался усвоенный Достоевским в 60-х годах прием комического пользования немецким жаргоном. Ломаным русским языком в 1861 году у него заговорил персонаж «Униженных и оскорбленных» (сцена в кондитерской в первой части романа). «Я вас спросит, зачом ви на мне так прилежно взирайт? Я ко двору известен, а ви неизвестен ко двору!» — кричит Адам

[1] См. об этом, как и вообще об истории переработки «Двойника», статью Р. И. Аванесова «Достоевский в работе над «Двойником» в сб. «Творческая история», М., 1927, стр. 188.

Иванович Шульц, и в тон ему говорят Миллер и Кригер. В «Зимних заметках» 1863 года этот прием употреблен с нарушением всяческих законов вероятия: кёльнский немец думает на ломаном русском языке: «Ты видишь наш мост, жалкий русский, — ну так ты червь перед нашим мостом *и перед всяки немецки человек*, потому что у тебя нет такого моста» (гл. I). В «Крокодиле» 1865 года немцы из Пассажа все время говорят тем же жаргоном: «Нет, я ошень умна шеловек, а ви ошень глюп! Я заслужиль польковник, потому што показаль крокодиль, а в нем живой гоф-рат сидиль, а русский не может показаль крокодиль, а в нем живой гоф-рат сидиль! Я чрезвышайно умны шеловек и ошень хочу быль польковник» (гл. III). Наконец в 1866 году, к которому относится переработка «Двойника», печатается «Преступление и наказание», где фигурирует Луиза Ивановна (часть вторая) и Амалья Ивановна (часть пятая), обе однообразно коверкающие русский язык. Очевидно, в 1866 году, под навязчивым влиянием прочно усвоенной манеры комического изображения немца ломаною русской речью, Достоевский приписал и Крестьяну Ивановичу столь мало идущий ему жаргон.

Вообще при переработках произведений иногда появляются просто невязки. Так, например, в первом (журнальном) издании «Преступления и наказания» мы читаем (часть III, гл. VI):

«— Да как же это забыть?

— Всего легче! На таких-то пустейших вещах всего легче и сбиваются хитрые-то люди. Чем хитрей человек, тем он меньше подозревает, что его на простом собьют. Хитрейшего человека именно на простейшем надо сбивать. [Заметь себе, что, быв за два дня в виде закладчика, я действительно мог не заметить мастеровых, по рассеянности, если б они там и были; узнать же наверно, что их там не было и за два дня, я ниоткуда не мог, до самого твоего восклицания Порфирию о том, что их тогда не было. Стало быть, я очень мог сбиться и] Порфирий совсем не так глуп, как ты думаешь...

— Подлец же он после этого!

Раскольников не мог не засмеяться. Но в ту же минуту странными показались ему его собственное одушевление и охота, с которыми он проговорил последнее объяснение, тогда как весь предыдущий разговор он поддерживал с угрюмым отвращением, видимо из целей, по необходимости».

В издании 1867 года все заключенное в прямые скобки [ ] было выпущено. Между тем из смысла диалога ясно, что как реплика Разумихина, так и замечание об

одушевлении относятся именно к исключенному из текста объяснению. Без исключенного объяснения оставшиеся в тексте слова не совсем ясны или же приобретают не тот смысл, который вложен был в них автором.

Еще более грубые противоречия находим в романе Лескова «Соборяне» из-за исключительно сложной и запутанной истории переделок романа, от первых очерков романа («Чающие движения воды», 1867) сквозь цикл «плодомасовских» рассказов до окончательной формы, менявшейся в разных изданиях.

Так, например, в «демикотоновой книге протопопа Туберозова» (глава V первой части) записи следуют в таком порядке: 23 марта (1837 года), 24 апреля 1837 года, 25 апреля, 6 августа, 7 августа, 9 августа, 10 августа, 15 августа, 3 сентября, 20 октября, 23 ноября, 25 ноября, 6 декабря, 9 декабря, 12 декабря, 23 декабря, 29 декабря, 1 января, 7 января, 20 января, 4 февраля, 9 апреля, 20 апреля, 15 августа, 2 октября, 8 ноября и, наконец, 6 января 1837 же года.

Иначе говоря, один 1837 год в записях продолжается в течение *трех лет*.

В том же дневнике под *27 декабря 1861 года* читаем: «Ахилла в самом деле изобличает в себе уж такую большую легкомысленность, что для его же собственной пользы прощать его невозможно. *Младенца*, которого призрел и воспитал неоднократно мною упомянутый Константин Пизонский, сей бедный старик просил диакона научить какому-нибудь пышному стихотворному поздравлению для городского головы, а Ахилла, охотно взявшись за это поручение, натвердил *мальчишке* такое:

Днесь Христос родился,
А Ирод царь взбесился:
Я вас поздравляю
И вам того ж желаю».

Через несколько лет (записи, кончающиеся 1864 годом, именуются в момент действия романа «старыми») этот мальчик снова появляется (в IV главе той же части): «старик зовет *резвого* мальчишку, своего приемыша», «несется *детский* хохот, слышится плеск воды, потом топот босых *ребячьих* ног по мостовинам» и т. д. Спрашивается, в каком возрасте был этот «резвый мальчишка»? Из той же демикотоновой книги из записи от *25 апреля 1837 года* мы узнаем: «*Прошлый год* у него (Пизонского) на гря-

дах некоторая дурочка Настя... родила младенца и сама, кинувшись в воду, утонула. Пизонский в одинокой старости своей призрел сего младенца». Иначе говоря, «резвый мальчишка» родился в 1836 году, и в момент действия романа ему было *не менее 30 лет*, обучал же Ахилла нелепым стишкам этого мальчишку, когда ему было 25 лет.

Такая невязка произошла исключительно от невнимательности автора при переделке романа. Он соединил в один два разных эпизода старой редакции, упустив из виду, что эпизоды эти разновременны. Младенец Пизонского на много лет застыл в младенческом состоянии.

Иногда невязки выражаются не в фабулярных противоречиях, а в некотором различии стиля и освещения происходящего, что чувствуется при чтении. Когда Островский в 1885 году переделал свою пьесу «Воевода», написанную в 1864 году, критика заметила противоречие между первоначальным замыслом, и С. Васильев отметил в подробной статье, посвященной пьесе (в газете «Московские ведомости» 1886 года, от 8 февраля), что автор, драматическая манера которого резко изменилась в сторону психологизации и идеализирования изображаемой жизни, не может производить изменений в пьесах старой манеры. Островский «увлекся поэтической картиной, предносившеюся его воображению, увлекся ею до того, что ради ее разрушил всю прежнюю архитектонику своего произведения, сделал из комедии бытовые народные *сцены* и изменил развязку пиесы».

Иной раз поздние переделки автора находятся в таком противоречии с общим стилем произведения, что позднейшие редакторы отказываются их принимать и следуют в посмертных переизданиях не последней, а более ранней редакции. Так поступали, например, с поэмой Богдановича «Душенька», которая была трижды издана при жизни автора (в 1783, 1794 и в 1799 году) с переработкой текста в каждом издании. Как пишет его издатель Платон Бекетов, «при обоих последних изданиях сочинитель ее пересматривал и делал поправки. Их наиболее находится во втором издании; несмотря на то, многие и по сие время предпочитают первое издание двум последним» (предисловие к изданию 1809 года). Исходя из установившегося мнения, Бекетов, начиная с издания 1811 года, воспроизводил текст не третьего, а первого издания, снабжая его разночтениями двух последних изданий.

Точно так же мадам де Сталь переделала развязку своего романа «Дельфина». Однако большинство посмертных изданий отбрасывает позднейшую развязку и возвращается к первоначальной форме романа.

Правда, приведенные здесь примеры являются крайними случаями, но они показывают, что авторские переделки диктуются не столько исправлениями недостатков, стремлением к безотносительному улучшению текста, к более точному выполнению творческого замысла, сколько изменением самого задания, переменой того, что прежде называли литературным «вкусом»[1]. И в этом последнем случае автору не всегда удается полная переделка, полное согласование всех деталей произведения на новых художественных основаниях.

В общем случае все же переделки относятся к периоду, близкому к созданию произведения. Чем дальше автор отходит от своего произведения, тем — обычно — меньше интересуют его вопросы обработки, и обычно, если произведение издается много раз, то, начиная с некоторого момента, мы имеем простые перепечатки, и авторское участие в этих изданиях сводится к нулю.

В большинстве случаев в авторских переработках преобладают чисто стилистические изменения отдельных фраз и слов. Кроме того, почти для всех авторов характерно стремление при повторных изданиях *сокращать* текст произведения, выкидывать длинноты, устранение которых не вредит целостности впечатления.

В области стилистических изменений в истории русской прозы характерна борьба между тем, что весьма приблизительно можно назвать сентиментально-романтической манерой, и реалистической манерой письма, причем обычна победа реалистического начала (хотя имеются в определенные литературные эпохи и обратные явления; например, у старшего поколения русских символистов, начинавших деятельность в эпоху господства бытовой прозы).

Работа над стилем не поддается обобщениям, и для каждого писателя можно наметить свои собственные пути, характерные для развития его творческих данных. Так, например, для работы над языком у Чехова чрезвычайно

[1] В этом отношении любопытна, например, эволюция текста произведений Горького, испытавшего несколько переломов в своем творчестве.

характерно стремление вытравить все следы новых наслоений в интеллигентном языке (преимущественно иностранных слов) и возвращение к формам литературного языка середины XIX века. Вообще стилистические устремления к некоторому выравниванию, борьба с крайностями и увлечениями, характеризующими язык того или другого произведения, некоторого рода стилистическая реакция, умеряющая те или иные излишества, — вот явления, часто встречающиеся в истории текста. Так, Достоевский в переделке «Бедных людей» устраняет обильные уменьшительные «цветочек, горшочек, комнатка» и т. п., заменяя их словами «цветок, горшок, комната». В переделке «Двойника» тщательно устраняются маньякальные повторения в речах Голядкина, в которых критика усматривала рабское подражание Гоголю (см. в названной статье Р. И. Аванесова выборку цитат из отзывов Белинского и К. Аксакова, оказавших несомненное влияние на направление, в котором стиль повести был переработан Достоевским).

Таким образом, часто, изучая изменения текста, можно чисто отрицательным путем обнаружить то, что являлось своего рода стилистическим лейтмотивом в первой редакции. Обычно автор ослабляет эту сторону языка, редко усиливает. Таким образом, обычна замена излишне характерного языка более успокоенным, сглаженным. Понятно, это далеко не универсальный закон, а только наиболее частный случай.

Но параллельно с авторской работой при переизданиях происходит механическая порча текста последовательными перепечатываниями. Самое внимательное наблюдение не сможет предохранить текст от медленной порчи. С этой точки зрения наиболее гарантирующим от чуждых автору искажений является почти всегда первое издание (понятно, если его корректура относительно тщательна). Как уже указывалось выше, авторское наблюдение является весьма недостаточной гарантией сохранности текста.

Еще менее сохраняется текст в посмертных изданиях. Издания эти можно подразделить на три класса: 1) коммерческие издания без специального редактора, 2) издания с редакторами-дилетантами, обычно наследниками или друзьями автора, 3) издания научно-библиографические. Сохраняю для последней категории этот двойной

термин, так как в русской практике изданий повышенного типа работа библиографов представлена шире, чем работа филологов. Кроме того, многие приемы этих изданий возникли и укрепились в узко библиографических кругах, к которым хотя и были причастны филологи, но и те ассимилировались с общим библиографическим фоном.

История текста и история литературы

Научная работа над историей текста не может ограничиться простой регистрацией документов и изменений текста, выясняющихся от сличения изучаемых документов. Кроме этой регистрации требуется классификация вариантов и их интерпретация. Классификация должна быть основана на изучении природы произведенных изменений. Исходить она должна из основ критики текста, и в первую очередь необходимо расслоить механические изменения (опечатки) и авторскую сознательную правку. Затем авторские варианты должны быть распределены между категориями связанных изменений и независимых. Независимые изменения подлежат в свою очередь классификации, определяемой тем, входят ли они в систему исправлений, проведенных через все произведение (например, уничтожение уменьшительных в «Бедных людях»), или являются случайными. Система должна быть проверена, т. е. путем просмотра всего текста необходимо установить, насколько последовательно она проведена сквозь все произведение и не остались ли места, которые в силу принятой системы должны бы были быть исправлены, но остались без изменений. То же самое должно быть произведено по отношению к связанным изменениям. Но, с другой стороны, каждое изменение (и обратно — каждое место, где мы вправе ожидать изменения) должно быть изучено с точки зрения ближайшего контекста, и должно быть выяснено, не было ли каких поводов к принятию той или иной редакции в связи с окружающим изучаемое место текстом. Как видно, подобная классификация требует некоторого проникновения в замысел и языковое мышление автора, а потому не может производиться путем механического применения однообразных приемов.

С другой стороны, работа автора должна быть объяснена путем установления общих поводов и причин, ее определивших. И в этой области поле фактов, привлекае-

мых для интерпретации, совершенно не может быть ограничено. С одной стороны, вопрос может быть поставлен в плане биографии и индивидуальной эволюции автора. Так, Пушкин в 1828 году переработал для повторного издания текст «Руслана и Людмилы» 1820 года, исключив оттуда целый ряд мест эротического и «вольтерьянского» характера. Кроме того, он подверг поэму некоторой стилистической подработке (например, изменил многие эпитеты). Эту обработку необходимо изучать в связи: 1) с известными фактами биографии Пушкина в 1828 году, 2) с эволюцией поэтики Пушкина, который к этому времени закончил свой цикл «южных поэм» и приступал к новой форме исторической поэмы («Полтава»).

Или вот другой пример: М. О. Гершензон, изучая историю текста «Путешествия в Арзерум», заметил ряд дополнений, сделанных Пушкиным к первоначальному тексту. Обращение к литературе путешествий того времени обнаружило, что дополнения эти имеют источником книгу Н. В. Нефедьева (1800—1860), напечатанную в 1829 году: «Записки во время поездки из Астрахани на Кавказ и в Грузию в 1827 году Н... П...».

В данном случае история текста привела к разысканию источников и, следовательно, вызвала поиски за пределами текста материала, связанного непосредственно с текстами.

С другой стороны, бывают случаи, вызывающие изыскания самого различного рода. Так, например, Н. К. Пиксанов сообщает: «Когда были напечатаны в журнале «Мужики» Чехова, сильное впечатление правдивого повествования немедленно отозвалось спорами в публицистической критике, и традиционное народолюбие было обижено мрачностью картин и итогов; обвинили в этом не жизнь, а поэта. И вот в отдельном издании «Мужиков» Чехов вставил целую страницу рассуждений о том, что мужики не виноваты, что так грубы, невежественны и проч., что здесь сказываются тяжелые, принудительные государственные порядки и т. д. Эти рассуждения частью вложены в уста Ольги Чикильдеевой, частью изложены прямо. Теперь рассказ читается с этой вставкой, и едва ли многие ее угадывают, и только пристальное сличение первопечатного текста с дальнейшим (произведенное С. П. Знаменским) устанавливает это характерное вторжение общественности в художественную работу» (Журнал «Искус-

ство», 1923, № 1, стр. 110). Для выяснения обстоятельств, вызвавших подобные добавления, необходимо обследование критико-публицистической литературы этой эпохи.

Как видим, получается широчайшее поле обследуемых фактов. Если изучать замыслы и планы, то здесь открывается не менее широкое поле для обследования. Самые вопросы датировки, совершенно необходимые для правильного понимания последовательности работы, вызывают иной раз сложные палеографические, биографические, историко-культурные и историко-литературные справки [1]. Наконец, потребность в понимании авторских набросков требует часто дополнительных обследований. Ведь автор часто записывает условно, для себя, и его намеки приходится разгадывать. Так, если при установлении действующих лиц автор пользуется приемом прототипов, то полезны бывают биографические справки о лицах, являющихся прототипами, для выяснения вопроса, какую черту жизни и характера данного лица имел в виду автор. Иной раз необходимо наводить справку об упомянутых в набросках литературных и исторических фактах и лицах. Так, в приведенном отрывке плана «Великого грешника» упомянуты имена Thérèse-Philosophe и Humboldt. Невозможно точное понимание замысла без справки о романе XVIII века. «Thérèse-Philosophe» (порнографический роман Буайе д'Аржана 1748 года) и о Гумбольдте.

Иной раз полный план и замысел произведения раскрываются при изучении переписки автора и его современников, мемуаров и т. п. Так, например, замыслы романа Толстого «Декабристы» разъясняются записями дневника С. А. Толстой («Мои записки для разных справок»), где занесены разговоры Л. Н. Толстого по поводу задуманного им романа [2].

Одним словом, исследование истории текста какого-нибудь произведения может разрастись в большую научную монографию. Естественно возникает вопрос, не является ли вообще изучение истории текста самостоятельной научной дисциплиной, имеющей свое положение среди прочих наук о литературе (история литературы, теорети-

---

[1] О приемах датировки см. в следующем разделе.

[2] См. введение М. А. Цявловского к брошюре «Л. Н. Толстой, Декабристы» в серии «Огонька», М., 1925.

ческая и историческая поэтика и т. п.), со своими научными методами и особыми целями и задачами исследования.

В самом деле, поставим вопрос о том, чего ждет историк литературы от истории текста. Историк литературы изучает литературную эволюцию (понимая это слово, разумеется, не в простом значении гладкого и равномерного развития, но учитывая и скачки, разрывы движения, изменения направления и т. п.). Чтобы установить факторы эволюции, необходимо изучить форму движения. Между тем объектом изучения являются «произведения», явления сами по себе статические и не всегда сравнимые между собою. Мы имеем как бы моментальные снимки объекта, находящегося в непрерывном движении, снимки разрозненные и удаленные друг от друга. Ведь когда механик или астроном изучает движение тела, то он не довольствуется констатированием различных форм и положений тела. Для каждого положения тела он ищет, кроме того, его скорость поступательную и вращательную, направление этой скорости и форму движения (кинематика), равно как и скорость, с которой тело изменяет свою собственную форму. Далее механик изучает направление, в котором изменяется скорость движения, и констатирует причины этого изменения (динамика). Следовательно, для механика какое-нибудь тело в определенный момент обладает не только положением, но еще и другими свойствами, познание которых дается путем сравнения положения и формы тела за пределами изучаемого мгновения. Земля — не только сплюснутый шар, у нее есть еще *ось вращения* и направление движения вокруг солнца (и еще другие элементы ее движения). И механик как бы *видит* эту ось вращения, и географ, когда чертит карту, наносит на нее воображаемые линии (параллели и меридианы), положение которых определяется этой осью вращения, — настолько реально у нас представление о земле как о теле движущемся.

Точно так же и историк литературы должен видеть в отдельном произведении не только его статическую *форму* (понимая это слово в широком значении), не только замкнутую в себе законченную систему — он должен примышлять и угадывать в произведении следы движения. Но ведь механик имеет возможность созерцать движение. Не довольствуясь двумя крайними положениями

тела, он может наблюсти сколько угодно средних положений, т. е. он может «интерполировать» путем непосредственного наблюдения. Предметы изучения историка литературы являются оторванными друг от друга следами движения, отдельными «точками», между которыми трудно «интерполировать», трудно найти связывающие звенья, и поэтому трудно расположить линии эволюции, проходящие через эти точки. Вот эта чрезвычайная статичность литературных произведений как предметов наблюдения заставляла историков литературы постоянно искать методов, позволявших или умножить число предметов наблюдения («интерполировать») путем, например, изучения массовой литературы, «младшей», дающей гораздо более широкий материал для сближения или сопоставлений, или в самих произведениях искать следы движения, в самих статических объектах вскрывать элементы динамики и кинематики. История создания и работы над произведением именно и дает этот материал. При изучении истории текста вскрывается уже не статическое явление, а литературный процесс его выработки и становления. Изучая замыслы поэта, мы часто вскрываем связи, на первый взгляд неясные, между различными произведениями одного автора. Изучая его незавершенные планы и черновики, мы часто находим те недостающие звенья эволюционной цепи, которые позволяют нам «интерполировать», заполнять промежутки между отдельными объектами наблюдения.

Таким образом, история текста (в широком смысле этого слова) дает историку литературы материал движения, который не лежит на поверхности литературы, а скрыт в лаборатории автора.

Эти или приблизительно такие мысли были уже выражены в русской литературе, в частности в статье Н. К. Пиксанова «Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы)» («Искусство», 1923, № 1, стр. 94—113).

Но, кроме этого, Н. К. Пиксанов вводит еще несколько проблем изучения «творческой истории» Не со всеми утверждениями автора можно безоговорочно согласиться. Н. К. Пиксанов выдвигает мысль, что изучение творческой истории вскрывает нам значение памятника, дает нам материал для его понимания: «Нельзя рассуждать о поэтической семасиологии или телеологии данного слова или

стиха, если доказано, что у поэта он появился в результате цензурного приспособления или, сложнее и тоньше, в результате торопливых, рассеянных переработок текста в угоду мимолетному или внешнему соображению (например, требование рифмы) и в ущерб прежней, более совершенной формуле» (*Там же*, стр. 99).

Соображение само по себе верное, но вряд ли допускающее обобщенные выводы. Указание на цензурное приспособление нужно не столько историку литературы, сколько редактору текста данного произведения. Это указание дает возможность исправить испорченный текст, но вовсе не вложить новое понимание в старый, испорченный текст. И вообще как метод эти разыскания в области истории все же не заставят понимать произведение иначе, чем оно может быть понимаемо. Вообще же для понимания произведения необходим сложный филологический и исторический комментарий, в котором истории текста принадлежит сравнительно скромное место.

Н. К. Пиксанов выдвигает еще другой момент, оправдывающий изучение творческой истории как самостоятельную дисциплину, как «новый путь литературной науки»:

«Признается, что художественные средства подчиняются поэтом художественному заданию, которое осуществляется художественным приемом или стилем. Понятие приема признается понятием телеологическим. Таким образом, для поэтики, кроме дескрипции и классификации, выдвигается третья задача: выявлять внутреннюю телеологию или мотивацию поэтических средств и их конечного результата, поэтического произведения.

Для теоретиков поэзии привычно применить и здесь тот же прием, что и в описании и классификации, т. е. статарное изучение печатного, дефинитивного поэтического текста.

Несомненно, что пристальное изучение такого текста, соотнесение его с другими произведениями того же автора, перекличка одинаковых примет и приемов на всем протяжении творчества поэта — все это может дать основания для угадывания художественной телеологии, для ее реконструкции исследователем. Но этот прием недостаточен, гадателен и сильно окрашен субъективностью.

Случается, что поэт сам раскрыл свой замысел: в воспоминаниях, дневниках или признаниях современникам.

Но это бывает редко, эпизодично, в большинстве случаев таких показаний нет, или они сами нуждаются в комментариях, как заявления Гоголя о «Ревизоре»; иногда же художник ревниво скрывает доказательства своих творческих процессов.

У нас есть иной, надежный способ обнажения художественной телеологии: изучение текстуальной и творческой истории произведения по рукописным и печатным текстам» (*Там же*, стр. 103—104).

Здесь далеко не во всем можно согласиться с утверждениями автора.

В первую очередь такая постановка вопроса предполагает как основную предпосылку неизменность авторского намерения на всем протяжении создания произведения. Между тем этого как раз и нет. Самый материал творчества иной раз подсказывает новые художественные эффекты и заставляет автора изменить свое задание. «Рифма ведет», но ведет поэта не только рифма.

Известно, как изменился замысел Пушкина в процессе создания «Евгения Онегина». Сперва это был сатирический роман: «...на досуге пишу новую поэму, *Евгений Онегин*, где захлебываюсь желчью» (письмо А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 года); «о печати и думать нечего; пишу спустя рукава. Цензура наша так своенравна, что с нею невозможно и размерить круга своего действия — лучше об ней и не думать» (письмо П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 года). В предисловии к первой главе романа он сопоставляется с «Беппо, шуточным произведением мрачного Байрона». В цитированном письме Вяземскому про Евгения Онегина сказано, что он «вроде Дон Жуана». А в письме А. А. Бестужеву 24 марта 1825 года Пушкин пишет: «Ты сравниваешь первую главу с Дон Жуаном. — Никто более меня не уважает Дон Жуана... но в нем ничего нет общего с Онегиным. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира?* о ней и помину нет в *Евгении Онегине*. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен...». Когда же Пушкин дошел до конца романа, то в предпоследней строфе он так выразил изменение замысла на протяжении романа:

Прости ж и ты, мой путник странный,
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Всё, что завидно для поэта:
Забвенье жизни в бурях света,
Беседу сладкую друзей.
Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Эта изменяемость замысла происходит не только в процессе развития произведения, но и в процессе работы над текстом. Иной раз то, что мы считаем заданием (безразлично художественным или иным), является лишь в результате работы писателя. Гончаров писал:

«*Художник мыслит о́бразами,* — сказал Белинский, — и мы видим это на каждом шагу, во всех даровитых романистах.

Но ка̀к он мыслит — вот давнишний, мудреный, спорный вопрос! Одни говорят — сознательно, другие — бессознательно.

Я думаю, и так, и этак: смотря по тому, что́ преобладает в художнике, ум или фантазия и так называемое сердце.

Он работает сознательно, если ум его тонок, наблюдателен и превозмогает фантазию и сердце. Тогда идея нередко высказывается помимо образа. И если талант не силен, она заслоняет образ и является тенденциею <...>

При избытке фантазии и при — относительно меньшем против таланта — уме образ поглощает в себе значение, идею; картина говорит за себя, и художник часто сам увидит смысл — с помощью тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов <...>

Мне, например, прежде всего бросался в глаза ленивый образ *Обломова* — в себе и других — и все ярче и ярче выступал передо мною. Конечно, я инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека — и пока этого инстинкта довольно было, чтобы образ был верен характеру.

Если б мне тогда сказали все, что Добролюбов и другие и, наконец, я сам потом нашли в нем — я бы поверил, а поверив, стал бы умышленно усиливать ту или другую черту — и, конечно, испортил бы.

Вышла бы тенденциозная фигура! Хорошо, что я не ведал, что́ творю!» («Лучше поздно, чем никогда»).

Эта цитата отчасти предопределяет отношение и к другому положению, скрытому в словах Н. К. Пиксанова. Дело в том, что внутренняя целеустремленность (телеология) художественного приема далеко не то, что личное намерение автора. Целесообразность написанного не укла-

дывается в рамки индивидуально-психологического анализа намерений писателей. Все писатели хорошо знают, что не всегда выходит то, что задумано. Писателя от неписателя отличает вовсе не способность «задаться», а способность *воплотить* задание, его выразить. Поэтому вовсе не намерение автора и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дают ему смысл. Здесь так же не важна индивидуальная психология автора, как и индивидуальная психология случайного читателя. Важно произведение как оно вышло, и его внутренняя целеустремленность познается в анализе того, что внушает это произведение идеальному читателю, т. е. обладающему всем, что необходимо для полного его понимания. Произведение создает не один человек, а эпоха, подобно тому, как не один человек, а эпоха творит исторические факты. Автор во многих отношениях является только орудием. В своем произведении он часто берет уже готовый материал, данный ему литературной традицией, и неизменно вдвигает его в свое произведение и лишь вокруг него творит свое, индивидуальное, т. е. характерное для него как для некоторой художественной личности. Внутренняя телеология такого перенесенного приема иной раз определяется совершенно помимо намерения автора.

Вообще же принцип внутренней телеологии, с которым надо оперировать очень осмотрительно и осторожно, отнюдь не является универсальной отмычкой для художественного анализа произведения, особенно если его низводят до индивидуально-психологической интерпретации личного намерения автора. Важно не то, куда целит автор, а куда он попадает. Недаром Пушкин говорил про «Думы» Рылеева, что автор и целит и все невпопад.

Все эти соображения заставляют отказаться от предлагаемого построения творческой истории как «модификации исторической поэтики» (*Там же*, стр. 104), как самостоятельной научной дисциплины, и отвести ей более скромное место среди вспомогательных методов обработки материала, результатами которой и должна по мере надобности воспользоваться наука.

А раз за историей текста остается роль вспомогательной научной отрасли, то ее результатами могут пользоваться для самых различных целей. Напомню, например, что популяризации идеи изучения черновых рукописей Пушкина много содействовала работа П. Е. Щеголева

1910 года об отношении Пушкина к Марии Раевской. Работа эта построена отчасти на анализе черновиков Пушкина, причем предпосылкой подобного анализа является то предположение, что автобиографические черты, проникавшие в его поэзию, Пушкин, по личным соображениям, вытравлял в окончательном печатном тексте; но в первоначальных черновых набросках эти черты выражались гораздо точнее и определеннее. Так, путем анализа черновиков «посвящения» «Полтавы» П. Е. Щеголев устанавливал по некоторым деталям (например, по наличию в черновике слов «Сибири хладная пустыня»), кому адресовано это посвящение (в концепции Щеголева Марии Раевской-Волконской) *. Мотивируя свой метод, Щеголев пишет: «Посвящению «Полтавы» суждено остаться одним из таинственных «недоуменных мест в биографии Пушкина». Так пишет Лернер. Но зачем такая безнадежность и такой догматизм мнения? Надо искать возможности установить желанное имя, а для этого надо обратиться прежде всего к изучению черновиков поэта. В пушкиноведении изучение чернового рукописного текста становится вопросом метода, и, в сущности, ни одно исследование, биографическое и критическое, не может быть оправдано, если оно оставило без внимания соответствующие теме черновики. Можно утверждать, что ежели бы с самого начала была выполнена задача исчерпывающего изучения рукописей поэта, то история жизни и творчества Пушкина была бы свободна от массы догадок, предположений, рассуждений, а критики и биографы сохранили бы свою энергию и духовные свои силы, которые пошли на всевозможные измышления в области пушкиноведения» («Пушкин и его современники», вып. XIV, стр. 177—178).

А при разнообразии исследовательских построений, возможных на основании изучения истории текста, полезнее всего не возлагать на самую историю текста обязанности отвечать на «проклятые» вопросы и ограничить ее область правильно поставленным изучением самой изменяемости текста и подготовкой материала, с этой эволюцией связанного.

ПРОБЛЕМА ИЗДАНИЯ

Виды издания

В настоящее время почти единственным способом общения автора с читателем является книга. В общем можно сказать, что круг *литературы* замыкается изданными произведениями и слово «опубликовать» мы понимаем не иначе, как «напечатать». Правда, во все периоды приходится учитывать наличие «подпольной» литературы, по выражению Пушкина, «презревшей печать». Но и эта подпольная литература всегда стремится обратиться к печатному станку. Ее подпольное существование вызывается обстоятельствами, препятствующими открытой публикации; она «презрела печать» вынужденно, и это насильственное исключение не уничтожает общего правила.

Поэтому задача исправного издания есть первейшая задача книжного работника. Здесь нас не интересуют те узкотехнические вопросы, возникающие с изданием, которые трактуются в специальных руководствах книжного дела. Нас сейчас занимает только одна сторона вопроса: какие методы книжной работы обеспечивают максимальную исправность текста? Вопрос этот мы поставим по отношению к тому случаю, когда нет авторского наблюдения и когда у редактора сосредоточены все источники текста и ему принадлежит последняя воля в распоряжении текстом издания. Это обычно происходит при издании классических художественных произведений, но не трудно видеть, что эти же методы, с легким приспособлением к особым обстоятельствам, применимы во всех случаях редактирования.

Методы редактирования зависят от цели и задач издания. Вообще говоря, можно различать три различных типа изданий:

1. Издание *документа*, имеющее задачей заменить са-

мый документ (например, рукопись, редкое издание и т. п.). Сюда же можно отнести историко-текстовые издания, т. е. воспроизводящие последовательные изменения текста в пределах одного или нескольких источников.

2. Издание *произведения*, имеющее задачей воспроизвести подлинный текст, независимо от того, какой вид и какие особенности имеют источники текста данного произведения.

3. Издание *приспособленное* (школьное и т. п.), имеющее задачей воспользоваться печатаемым произведением лишь как средством просветительным, воспитательным, агитационным и т. п.

Каждый из этих типов имеет множество подразделений, в зависимости от той аудитории, на которую рассчитано издание. Бывают издания научные, предназначенные для лиц, занимающихся самостоятельными научными изысканиями; бывают издания с облегченным научным аппаратом, предназначенные для занятий со слушателями высших учебных заведений; бывают издания «широкого распространения», имеющие в виду массового покупателя и стремящиеся одновременно удовлетворить самым разнообразным потребностям; наконец, существуют так называемые популярные издания, имеющие в виду исключительно читателя, сравнительно слабо подготовленного, их задача дать ему материал для чтения и ознакомления с произведением. Собственно говоря, сколько имеется категорий читателей с их различными запросами, столько может быть и различных типов издания. Но так как оправданием издания является его распространение, вызванный спросом тираж, то вообще издательства стремятся к компромиссным типам, удовлетворяющим максимальное число читателей. Этот компромиссный тип достигается или путем того, что издание дает минимум, для всех необходимый голый выправленный текст, или же сопровождает издание облегченным, не слишком удорожающим издание справочным материалом, предназначенным для квалифицированного читателя.

Нас здесь больше всего интересует второй класс из трех намеченных типов издания. Из всех же подвидов издания мы в первую очередь будем рассматривать чистые формы, рассчитанные на вполне определенного читателя.

Но, прежде чем рассмотреть издания этого типа, остановимся на первом классе изданий — документальных.

Документальные издания

Документальное издание представляет собой совершенно особый тип издания, так как целью его является воспроизведение не столько текста, сколько того способа, каким этот текст воспроизведен в издаваемом документе. К сожалению, в издательской практике не особенно ясно ощущают различие между изданием документа и изданием произведения, в особенности в случае, если мы имеем один источник произведения, при этом источник сложный, с затрудненным прочтением (например, черновик или единственный известный и заведомо искаженный список).

Издание документа тем отличается от издания произведения, что в нем редактор сам отказывается от *критики текста*, но стремится сохранить в своем переиздании наибольшее количество особенностей документа, которые могут послужить *основанием* для критики текста. Иначе говоря, критика текста в данном случае *имеется в виду, но не применяется* в процессе издания.

Вопрос о документальных изданиях ставился выше, в первой части настоящей работы, где речь шла о воспроизведениях источников текста. Напомню вкратце основные типы подобных изданий.

I. Случай воспроизведения издания.

Простейшим способом здесь является воспроизведение факсимильное, т. е. в современных условиях фотомеханическое (цинкографское или фотолитографское). Так, например, переиздан «Граф Нулин» в 1918 году («А. С. Пушкин. Граф Нулин». Снимок с издания 1827 г., редактированного самим А. С. Пушкиным. С приложением статьи М. О. Гершензона. М., изд. М. и С. Сабашниковых. 32 + 14 стр.).

Тем же издательством переиздано в 1920 году «Слово о полку Игореве» (снимок с издания 1800 года).

Фотомеханический способ воспроизведения не гарантирует полной исправности издания. Так, в частности, в «Слове о полку Игореве» найдется не мало опечаток в знаках; не вышли кое-какие точки, запятые, даже точка с запятой. Наоборот, в некоторых местах появились лишние точки. Хуже, что не вышли и некоторые буквы; например, на стр. 6 в последней строке примечания вместо

«сей» вышло «ей», а на стр. 35, восьмая строка, вместо «метнулъ Всеславъ жребій о милой ему дѣвицѣ» напечатано: «метнулъ Всеславъ жребій милой ему дѣвицѣ» (заимствую сведения из рецензии Н. Кашина — «Книга и революция», 1921, № 10—11, стр. 40). Это доказывает, что и в факсимильных изданиях нужна корректура [1].

Другой тип воспроизведения издания — это перепечатка буква в букву, строка в строку, страница в страницу. Такова, например, перепечатка альманаха «Северные цветы на 1825 год» (новое издание приложено к «Русскому архиву», М., 1881). Ясно, что подобная перепечатка еще менее гарантирует точность воспроизведения.

Наконец, уже совсем удаляется от оригинала буквальная перепечатка без соблюдения строк и страниц, лишь с отметкой их на полях. Так были переизданы новиковские журналы Сувориным в его серии «Дешевой библиотеки».

Во всяком случае, переиздание печатных документов не требует никаких особых методов, кроме тщательной корректуры. Единственно, что полезно бывает проделать при таком издании, — это обследовать наибольшее количество экземпляров переиздаваемой книги для того, чтобы убедиться, что текст всех экземпляров данного издания одинаков. Очень часто встречаются случаи, когда в процессе печатания вносятся изменения, и поэтому не всегда все экземпляры одного издания совершенно тождественны между собой. Замечание это следует иметь в виду вообще при обращении к печатным источникам и предусматривать возможность расхождения первых экземпляров тиража с последними.

II. Случай рукописного документа.

Здесь мы имеем случаи факсимильного издания, транскрипции и выделения основного текста с аппаратом вариантов. Типы этих изданий были рассмотрены выше, когда говорилось о рукописи как источнике текста. Остав-

---

[1] См. также второе издание книги «Неизданный Пушкин» (М. — Пг., ГИЗ, 1923) — фотомеханическое воспроизведение первого издания («Атеней», 1922). Здесь повторены: опечатка «Руссіе» (вместо «русские») на стр. 73, испорченный дефис во второй снизу строке на стр. 106, вырванное «П» в пятой строке на стр. 128, корпус вместо петита на стр. 54 и 55, русское «п» вместо лат. «n» в слове «Heine» на стр. 41 и т. п. Отличия только в стр. 226, в новом предисловии и в приложениях.

ляя в стороне фотомеханические способы, отметим, что главными трудностями издания рукописи являются: 1) прочтение, 2) такое расположение печатного текста, которое давало бы полное представление об отразившейся в документе работе автора. Прочтение включает в себя: а) буквальное чтение всех слов рукописи, б) связное чтение тех фразовых единиц, которые в рукописи имеются, и анализ общей композиции заключенного в документе текста. Трудности эти особенно увеличиваются по отношению к черновикам. Что же касается беловых рукописей, то там довольно безразлично, каким способом они печатаются — тем или иным методом транскрипции, или же путем выделения основного текста с подстрочными примечаниями. Как уже указывалось, метод транскрипции является недостаточным средством передачи оригинала, так как он дает только сумму слов, а не их связь, т. е. ограничивается первой, элементарной стадией прочтения. Поэтому транскрипцию желательно применять только в двух крайних случаях: а) если рукопись очень проста и транскрипция дает возможность легко разобраться в написанном (например, если рукопись состоит из точно выделяемых строк, с правильными зачеркиваниями отдельных слов и надписываниями, заменяющими зачеркнутое); б) если черновик настолько сложен, что не дает возможности продвинуть прочтение дальше разбора отдельных букв и слов. Надо признать, что полезность публикации подобных черновиков вообще относительна.

Еще хуже, чем обычная транскрипция, упрощенный метод транскрипции, который часто применяется к печатанию прозы (впрочем, иногда и стихов); он состоит в том, что вообще печатается последний текст черновика, а все зачеркнутое помещается в строку с основным текстом, с отнесением к тому месту, где оно находится в рукописи. При таком способе совершенно исчезает представление о *процессе* работы, а ведь это-то, собственно, и составляет главную задачу документального воспроизведения рукописи. Обыкновенно трудно установить, чем именно заменено зачеркнутое, какие произошли изменения в распределении частей текста (перестановка), что именно приписано к исходному тексту. Между тем пестрящие текст и разбивающие внимание зачеркнутые слова, относящиеся к уничтоженной конструкции, сильно мешают чтению воспроизводимого документа. Полезность же сообщения та-

ких разрозненных зачеркнутых слов первой редакции весьма сомнительна, раз от читателя скрыта сама первая редакция. Ведь каждое слово имеет свою цену только на своем месте. А при этом способе слова даются без мест (потому что нам важно не место в пространстве, а место во фразе).

Очевидно, следует отдать предпочтение старому способу печатания текста с аппаратом примечаний, способу, господствующему на Западе. Но издание текста с материалом вариантов равносильно изданию материалов по истории текста. Различие в том, что при последнем издании исследователь имеет перед собой несколько документов, в то время как в первом — один, но такой, в котором отразилось несколько стадий работы.

Основная операция такого рода изданий — выделение основного текста и расслоение вариантов. В случае одного документа такое расслоение, т. е. разнесение всех поправок между различными стадиями работы, не всегда возможно, и некоторые варианты останутся не приуроченными.

Распределение вариантов по слоям происходит:

1) путем палеографических наблюдений, т. е. главным образом по материалу, которым пользовался в письме автор. Так, в примере «Проекта организационного устава РС-ДРП» Ленина, данном С. Н. Валком в его «Проекте правил издания трудов В. И. Ленина», сразу определяются четыре слоя работы: А — разбавленными водой чернилами, Б — чернилами другого оттенка, В — чернильным карандашом, Г — простым карандашом. Иногда, но с меньшей гарантией уверенности, может давать показания почерк. Надо сказать, что показания эти не абсолютны: автор мог писать перед двумя чернильницами и пользоваться одновременно то одними, то другими чернилами и т. п., но, во всяком случае, эти признаки дают указание и после соответствующей проверки дают возможность действовать с уверенностью;

2) путем критического анализа текста. Этот анализ касается связанных вариантов при подчиненных какой-нибудь единой системе. Вообразим, что поэт написал сперва стихи в форме обращения («ты») и затем начал его переделывать на третье лицо («она», «поэт» и т. п.). Соответствующие изменения свидетельствуют о принадлежности их одному стилю. Мало того, изменения эти могут вы-

звать работу над сохранением размера и рифмы стиха. Очевидно, эта работа относится к тому же слою.

Итак, работа издателя имеет целью, во-первых, выделение основного текста, во-вторых, приведение в параллель всех вариантов, т. е. точное установление, какому месту основного текста соответствует данный вариант. Вообще всякий вариант должен быть так дан, чтобы читателю было совершенно ясно, как надо было бы изменить принятый текст, если бы данный вариант был взят в качестве основного. Затем необходимо для каждого места, подвергшегося переработке, дать последовательность вариантов, считая восстановление предварительно отброшенного за особый вариант. Порядок вариантов устанавливается путем их последовательного печатания и путем нумерации (хотя бы арабской) для каждого места особо. Варианты должны быть даны не в пределах графического изменения, а в некотором, хотя бы минимальном, контексте. Так, в приведенном С. Н. Валком примере автографа Ленина мы имеем случаи вроде: было написано «имеющее», зачеркнуто «ющее» и подписано «ет». Было бы педантичным сообщать об этом так, как сказано здесь; надо указать просто, что было «имеющее» — стало «имеет». При этом указание на способ поправки излишне (подписано или надписано над зачеркнутым, переправлено и т. п.), если характер и направление изменения не может вызвать никаких сомнений.

Варианты, связанные между собою, должны быть сверх того обозначены общими буквами (обычно принято прописными шрифта «гротеск» А, Б, В...). При издании черновика не все варианты могут быть приурочены к определенному слою и останутся без буквенных обозначений. В случае, если варианты хронологически располагаются до и после установления основного текста (например, взят в качестве основного последний, но отброшены все незаконченные переделки, или взят первый текст, но в сведенном виде, и отброшены предварительные колебания, не дающие законченного текста), тогда необходимо варианты предшествующие обозначать буквами шрифта, отличного от обозначений последующих вариантов, и вообще полезно каждый раз обозначать словами «прежде» и «после», с какой группой вариантов мы имеем дело.

Вообще говоря, следует выбирать в качестве основного текста такой, на котором удобнее дать варианты. Этим

документальное издание и отличается от прочих. Но иногда, по издательским соображениям, в качестве основного текста приходится брать критически установленный, т. е. подлинный, художественный результат творческой работы автора. Иногда это несколько затрудняет технику документального издания.

Что же касается вопроса о том, как располагать варианты: следует ли их помещать непосредственно за строкой (стихом) сводного текста, выделяя мелким шрифтом, или внизу страницы, с цифровыми ссылками, или в конце полного текста, следует ли их печатать подряд или распределять в таблицах, — это вопрос техники, требующий, правда, изобретательности, но в конце концов имеющий относительное значение. Историко-текстовые издания, имеющие дело с точно расчлененными редакциями (несколько изданий или списков) с одним чтением каждой редакции, легче поддаются изданию.

Издания черновиков, где неясно, к какому слою принадлежит то или иное чтение, всегда, при любом типе издания, дадут впечатление хаотичности и трудности чтения, что всецело объясняется самим характером документа.

Техническим затруднением в печатании историко-текстовом при наличии многих редакций является необходимость распределить материал по двум направлениям: 1) в порядке произведения, 2) вокруг каждой редакции особо. Это оправдывает табличный способ, примененный в полном собрании сочинений Достоевского, изданном Государственным издательством. Подобное расположение имеет свои недостатки: наглядность покупается ценой большого пространства, занимаемого вариантами. При очень многих источниках подобные таблицы могут не умещаться на странице.

Упрощенный способ дачи вариантов см. в издании сочинений Гоголя, под редакцией Н. С. Тихонравова, 1889 (тот же метод в сочинениях Гоголя под ред. Н. И. Коробко, 1915). Тот же способ применен в моем издании «Гавриилиады», 1922 (что вызвало нарекания критики за некоторую неясность вариантов; см. сб. «Пушкин», М., 1924), и в издании «Каменного гостя» (ГИЗ, 1923, ред. Б. Томашевского и К. Халабаева).

У нас в России имеется очень мало историко-текстовых изданий, и поэтому не сложилось никакой прочной традиции, которую имело бы смысл поддерживать и считать

обязательной. В этом отношении издания памятников новой русской литературы резко отличаются от изданий античных классиков и от текстовых изданий в Германии, где составилась определенная традиция, к которой уже привыкли и изменять которой было бы нецелесообразно именно в силу ее облегчающей работу привычности. По отношению же к изданиям русских новых произведений открывается широкое поле различных технических возможностей, применимость и целесообразность которых может выясниться только на практике, в непосредственной работе.

Издание произведений

Основное отличие издания произведений от издания документа заключается в том, что вопрос о подлинности издаваемого совершенно различно ставится в этих двух случаях. Издавая документ, мы соблюдаем «дипломатически» все то, что имеется в нем. Если в рукописи есть описка или пропуск, то, как бы ни искажали они текст и смысл, мы их обязаны воспроизвести, так как эти ошибки являются неотъемлемой частью документа, и для иного исследования именно эти ошибки могут представить интерес.

Другое дело, когда весь интерес и все внимание редактора направлены на подлинность самого произведения. В таком случае на самый документ мы уже смотрим только как на средство передачи подлинника и имеем право предполагать, что документ несовершенно передает интересующий нас подлинник. В этом предположении мы всегда должны ставить вопрос об *авторитетности* и *подлинности* источника и читать в нем не то, что в нем буквально значится, а то, что в нем должно было бы быть, если бы он совершенно передавал издаваемый нами текст. Решение вопроса о подлинности и соответствии документа во всех его частях тому, что он передает, называется *критикой текста*. Реальные результаты критики текста — устранение погрешностей документа, а потому в узком смысле критикой текста называют разыскание и установление ошибок документа и восстановление в подлинном виде переданного документом ошибочно. С этой точки зрения не может быть речи о буквальном воспроизведении источника. Понятно, нет нужды отступать от документа там, где он не иска-

жает подлинника[1], и поэтому критическое издание всегда стремится к некоторой документальности, т. е. к сохранению тех особенностей документа, которые не находятся в противоречии с подлинником, — но и в этом отношении редактор всегда обладает значительной долей свободы. Его задача — наиболее совершенным образом средствами издания передать самое произведение, о котором свидетельствуют его источники.

Ясное дело, что здесь редактор *обязан* исправить опечатки и ошибки документа, и сохранение их явится недосмотром.

Для большей простоты и ясности дальнейшего изложения я ставлю вопрос в идеальных условиях критики текста, а именно я предполагаю, что редактор обладает полным пониманием издаваемого текста и полным знанием языка и художественной системы автора. В действительности, понятно, этого не бывает. Есть опасность не вполне понять даже самый простой текст. Что же касается языка и поэтики, то при современном состоянии русской филологии, при отсутствии справочных руководств, словарей и т. п. нечего мечтать о таком идеале. Поэтому всегда есть в действительности опасность некоторого заблуждения редакторов, которое состоит в том, что вместо подлинного понимания он обладает лишь своим личным, субъективным разумением, расходящимся с действительным, что на место языка и поэтики произведения он поставит свой язык и свои представления о художественном построении произведения. Вот эта-то опасность заставляет каждого редактора, во избежание произвола, оставлять некоторые вопросы неразрешенными, т е. на веру принимать некоторые неясности; иначе говоря, критическая осторожность может заставить редактора в какой-то мере не доводить работы до конца. Здесь не может быть никаких общих норм, никаких методологических приемов. Определяется эта область неразрешенного тем, что именуется критическим тактом и что является в некоторой степени профессиональным даром редактора. Попытки определить путем анализа чужих ошибок область вопросов, которые *опасно* разрешать, совершенно неправомерны. Невежественный редактор может наделать ошибки совершенно очевидные, и самая критическая робость может быть источником ошибок.

[1] В данном случае под «подлинником» я разумею не документальный *первоисточник*, а самое произведение.

Каждый редактор с некоторой практикой, вероятно, неоднократно испытывал на себя досаду, когда он, ознакомившись с новыми источниками уже изданного им текста, находил там подтверждение тех догадок, которые он из осторожности не применил к делу в редактированном им издании. Этот критический такт (или законная робость) заставляет редактора осторожно идти за традицией, может быть и подозрительной, если нет достаточной уверенности в том, что традиция эта ошибочна.

В дальнейшем, как я предупредил, вопрос об осторожности не будет ставиться, и редактор будет предполагаться идеальным, т. е. таким, глубина знания и полнота понимания которого освобождают от излишней робости.

Другая предпосылка, необходимая для дальнейшего, заключается в указании на то, что в области гуманитарных наук мы имеем дело не с точными, а только с приблизительными фактами. Между тем именно в филологии мы часто встречаемся с неумеренным применением так называемого закона исключенного третьего («данное явление есть или А, или не-А, и третье решение невозможно»), когда требуют для утверждения абсолютной уверенности. Но закон исключенного третьего, во-первых, применим лишь к явлениям, а не к нашему знанию об этих явлениях, и, во-вторых, он применим к индивидуальным явлениям, а не к целому роду (*данный* дом или двухэтажный, или нет, а не все дома вообще), а между тем очень часто наше суждение о частном явлении основывается исключительно на нашем знакомстве с общим явлением. Дело в том, что всякое суждение, помимо прочего, обладает свойством некоторой большей или меньшей вероятности. Поэтому, редактируя текст, нет необходимости всегда придерживаться во всем одного определенного мнения. Можно иметь сразу противоположные мнения об одном предмете, но с разной степенью уверенности в них.

Возьмем вопрос: «Написал ли данное стихотворение Пушкин?» Нельзя здесь рассуждать так, как рассуждают довольно часто: «Если у вас нет достоверных доказательств того, что его написал Пушкин, то вы должны считать, что его написал не Пушкин». Обычно забывается, что отсутствуют достоверные доказательства и для обратного. Вообще мы редко имеем дело с суждениями достоверными, а по большей части только с более или менее *вероятными*. Правильно ставить вопрос так: «В силу имеющихся у нас

сведений принадлежность этого стихотворения Пушкину имеет такую-то вероятность, обратное предположение — другую».

Для редактора нет ничего опаснее бесповоротных и категорических решений. В дальнейшем мы и будем руководствоваться принципом разыскания наиболее вероятного, а не абсолютно достоверного.

Критика текста представляется весьма различной, располагаем ли мы одним источником текста, или несколькими. Совершенно своеобразно она стоит в том случае, когда мы имеем несколько источников, отражающих *разное состояние* текста, например несколько изданий, над которыми работал автор.

Критика текста сводится к двум операциям: 1) к установлению авторизованности того или иного варианта, 2) к выбору среди авторизованных вариантов подлинного.

Поставим вопрос в простейшем случае — в случае наличности единого источника (или в случае тождественности всех источников).

В первую очередь встает вопрос о степени авторитетности этого единого источника. Наиболее авторитетным источником является рукопись самого автора, так как туда могут проникнуть ошибки, сделанные только самим автором. Чем дальше от автора источник, тем он менее авторитетен, так как кроме авторских туда могли проникнуть и чужие ошибки. Однако степень авторитетности источника определяет (в обратном отношении) степень нашей подозрительности, ход же рассуждений остается совершенно одинаков.

Ход рассуждений бывает приблизительно таков. Изучая источник, мы признаем его совершенно подлинным, если в нем не заключается внутренних противоречий или текст его не противоречит тому факту, что его написал известный нам автор, с известным языком и писательской манерой. Найдя такие противоречия, мы устанавливаем, что̀ именно в тексте ошибочно. Затем мы должны *объяснить происхождение ошибки* и найти такой текст, который уничтожает противоречие, т. е. удовлетворяет нашему представлению о подлинности, а с другой стороны — удовлетворяет объяснению о возникновении ошибки. Иной раз такой искомый текст получается просто и настолько близок к достоверности, что мы его называем очевидным. Таков случай грубых описок, опечаток.

Возьмем следующий пример. В автографе «Каменного гостя» читаем:

— Так, Разврата
Я долго был усердный ученик,
Но с той как вас увидел я...
Мне кажется, я весь переродился...

Здесь мы сразу обнаруживаем испорченный стих:

Но с той как вас увидел я...

Он противоречит смыслу, синтаксису, ритму. В нем недостает двухсложного слова, существительного женского рода, согласованного со словами «с той», с ударением на втором слоге.

Анализ смысла всего отрывка (*я долго был*, я переродился) сразу подсказывает чтение «с той поры». Сочетание это у Пушкина очень часто; ср. там же:

Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово Счастье.

Пушкин, естественно, в скорописи мог недописать привычного выражения, написав только первую его часть. И поэтому мы уверенно можем принять за подлинный следующий текст, удовлетворяющий всем требованиям:

Но с той поры, как вас увидел я...

Однако не всегда исправление ошибок так очевидно. Иной раз имеется множество решений, иной раз исправление требует сложного доказательства. В этих более трудных случаях исправление ошибки именуется конъектурой [1].

Приведу пример конъектуры очень удобной тем, что мы можем ее правильность проверить на документе, к которому в свое время автор конъектуры не обратился. В сочинениях Пушкина печатается отрывок:

В лесах Гаргарии счастливой
За ланью быстрой и пугливой
Стремится юный Актеон.
Уже на тихий небосклон
Восходит бледная Диана —
И в сумраке пускает он
Последнюю стрелу колчана...

---

[1] Собственно, правильнее называть конъектурой всякое исправление текста, но очевидные исправления, как «сами собой разумеющиеся», не требуют особого наименования. Поэтому, естественно, слово «конъектура» употребляется в применении к трудным случаям.

Отрывок этот впервые напечатан Анненковым в 1857 году и с некоторыми изменениями перепечатывается во всех изданиях (здесь текст академического издания, т. III, стр. 61).

Первый стих обычно сопровождается примечанием, чем одни авторы утверждают: «Гаргария — источник близ Платеи», другие: «Гаргария — собственно гаргар или Гаргара — одна из вершин горы Иды в пределах троянских». А. И. Малеин в заметке, напечатанной в сборнике «Пушкин и его современники» (вып. XXVIII, стр. 99—100), указал, что никакой Гаргарии не существовало, а античный миф указывает на встречу Актеона с Дианой в Гаргафии [1]. Следовательно, первый стих надо читать:

В лесах Гаргафии счастливой.

Конъектура А. И. Малеина не была всеми единодушно принята. Так, Б. В. Варнеке в статье «Пушкин и актеры» («Пушкин», сборник Одесского дома ученых, вып. II, Одесса, 1926, стр. 47) пишет: «А. И. Малеин ссылками на Овидиевы «Метаморфозы» и другие тексты приходит к выводу, что Пушкин здесь описался вместо правильной формы «Гаргафия». Но дело не так просто. Сам Пушкин или его французский источник мог, кроме того, эту форму спутать с Гаргаром Гомера или Gargara Виргилия и Овидия. Стихи поэты пишут ведь не так, как мы наши статьи: со справками насчет каждого слова в книгах. А возможна и сознательная подмена ради той «звукописи», с точки зрения которой Гаргария гораздо сильнее и звончее Гаргафии и которая поэту дороже возможности щегольнуть знанием древней географии».

Однако есть очень простой способ решить вопрос — это обратиться к автографу, где весьма четко написано: «Вѣ лѣсахъ Гаргафіи». Гаргария же — не более как опечатка издания 1857 года, повторенная всеми редакторами сочинений Пушкина. Путь смыслового анализа оказался более плодотворным, чем попытки объяснить ошибку текста косвенными соображениями. Здесь в пользу конъектуры говорило одно соображение — то, что текст отличался от подлинного имени на одну только букву и даже на один штрих.

---

[1] А. И. Малеин, доверяя академическому изданию, допускал описку Пушкина.

Приведу примеры исправлений текста, данного документом, из материалов собрания сочинений Достоевского *.

В «Хозяйке» имеется место: «Она что-то говорила ему, об чем-то молила его, складывая и *ласкуя* свои полуобнаженные руки». Неуместность слова «ласкуя» очевидна. При печатании с рукописи здесь, вероятно, была опечатка. Так как выражение «ломая руки» здесь уместно и рукописное слово «ломая» не трудно набрать «ласкуя», то и надо его принять в качестве подлинного.

В «Слабом сердце» имеются два действующих лица: Вася и Аркаша. В одном месте Вася, обращаясь к Аркаше, называет его «Вася». Это очевидная обмолвка, и это имя надо заменить именем «Аркаша». В рассказе «Елка и свадьба» герой рассчитывает состояние своего предполагаемого тестя: «Положим по 4 на сто — 12, пять раз = 60, да на эти 60... ну, положим, всего будет через пять лет — четыреста. Да! вот... Да *не по четыреста* же держит, мошенник! Может, восемь, аль десять со ста берет». Контекст показывает, что речь идет о процентах, рассчитываемых с суммы триста тысяч на пять лет. Напечатанное курсивом следует читать: «не по четыре со ста».

В «Маленьком герое» говорится про найденный пакет: «со всех сторон белая бумага, никакой *подписи*». Подпись на конверте маловероятна. Такая опечатка (вместо «под» «над», как и обратная) обычна. Кроме того, через страницу читаем: «он без надписи». Очевидно, следует: «надпись».

В «Дядюшкином сне» Мозгляков рассказывает: «Не обращаю ни на что внимания, спешу напропалую! Лошадей *взял с собою:* отнял у какого-то коллежского советника и чуть не вызвал его на дуэль». Очевидно, опечатка: следует «взял с бою».

В «Селе Степанчикове»: «продолжает дядя, всеми силами стараясь *понравиться* и хоть чем-нибудь замять неприятность предыдущего разговора». Здесь следует «поправиться».

В «Униженных и оскорбленных»: «вы *толкуете* по идеалу», следует «тоскуете».

Там же: «Бубнова сама приходила к мамаше и говорила, что лучше б *я ее* к ней отпустила». Контекст совершенно исключает возможность такого чтения. Здесь — явная *обмолвка* автора. Следует: *«она меня»*.

В «Мертвом доме», в главе «Акулькин муж», читаем:

«Через минуту заперли *казарму*». Между тем действие происходит не в острожной казарме, а в госпитальной *палате*. Мы имеем обмолвку, которую следует исправить.

В «Идиоте» читаем: «Да, Рогожин давеча почему-то заперся и солгал, но в *Павловске* он стоял почти не скрываясь». Однако князь не ездил в Павловск, а был только на вокзале, где и произошла встреча с Рогожиным. Очевидно, мы имеем обмолвку, и следует читать (согласно языку Достоевского): «в воксале».

В «Преступлении и наказании» читаем: «Нет, ничего не знаю, — как бы с удивлением спросил Свидригайлов». Между тем здесь не вопрос, а ответ. Слово «спросил» могло появиться под влиянием соседнего: «спросил Раскольников». Следует: «ответил Свидригайлов».

Кроме того, у Достоевского систематически встречаются ошибки в именах действующих лиц. Так, в «Подростке» мать Оли во второй части романа именуется Дарья Онисимовна, а в третьей — Настасья Егоровна. При издании романа это надо выправить, избрав одно имя.

Эти поправки распадаются на два класса: исправление ошибок самого документа (опечатки, описки) и исправление обмолвок и недосмотров автора. Естественно возникает вопрос: в какой же мере редактор вправе поправлять автора, и не ведет ли это к произволу?

Здесь, конечно, можно обращаться к такту редактора, но вопрос этим тактом не исчерпывается. В чем природа тех ошибок, которые вправе исправлять редактор? Я охарактеризовал их словами «обмолвка» и «недосмотр». Основное в ошибках этого рода — то, что случайно автор употребил ошибочную формулировку совершенно ясной мысли. Обмолвка противоречит ближайшему контексту, ясно подсказывающему вполне определенное слово, которое должно было стоять на месте. Под эту категорию не подходят ошибки, тесно связанные со всем текстом произведения; не подходят сюда ошибки, возникающие из незнания или ошибочной мысли автора. Вот пример неисправимых ошибок текста. В «Братьях Карамазовых» цитируется церковное песнопение: «Бог господь и явися нам». Достоевский, запомнивший эту фразу со слуха, цитирует ее неверно: «Бо господи явися нам». Хотя эта фраза вдвойне ошибочна, так как нарушает грамматические правила славянского языка и не соответствует цитируемому, но исправить ее нельзя. Достоевский мало того, что цити-

рует эту фразу именно так, он ее и понимает неверно (см. главу «Великий инквизитор»). Очевидно, когда он искал цитату, то он нашел ее в уже искаженном восприятии текста. Исправление, которое пытались издатели ввести в цитату, исправляло не текст романа, а материал, из которого роман сделан. В другом месте, цитируя стихи французского поэта Жильбера, Достоевский приписывал их другому французскому поэту — Мильвуа. Очевидно, эта ошибка принадлежит самому автору, и он был убежден, что называет имя правильно. Точно так же (хотя это уже случай более сомнительный) Достоевский искажает название пограничной станции (между Бельгией и Францией), называя ее Аркелин вместо Эркелин («Зимние заметки»).

Подводя итог, можно сказать, что подлежат исправлению автоматические ошибки, в которых не участвовала мысль автора (об этой мысли судим по контексту), наоборот — сохраняются ошибки, имеющие источником неверную мысль автора.

Точно так же, понятно, совершенно неустранимы ошибки вроде указанных невязок в «Соборянах» Лескова, так как ошибки эти явились в результате сложной переработки текста и с ней связаны. В лучшем случае редактор может забраковать переработку автора и вернуться к раннему тексту, если получившиеся нелепости вредят общему художественному впечатлению от произведения.

Особый случай издания, когда источник текста — недоработанный черновик. В таком случае принято извлекать из него последний, максимально согласованный и законченный слой работы. Применяющийся иногда метод чтения незачеркнутых слов не всегда приводит к желаемому результату. Зачеркивание может свидетельствовать часто лишь о том, что автор, достигнув какой-то редакции, не удовлетворился ею и продолжал работу, которая могла остаться незавершенной. Примеры этого приводились выше. Не нужно думать, что восстановление зачеркнутого незаконно, так как автор-де, зачеркивая, отверг этот текст. Ведь уж то, что автор не продвинул произведения дальше черновика, свидетельствует, что он отверг его. Печатая черновик, мы, понятно, обнаруживаем к этому произведению меньшую критическую строгость, чем сам автор. Однако полезно в самом тексте отмечать зачеркнутое, заключая его в прямые скобки [ ].

Иногда все-таки не удается извлечь из черновика за-

конченной редакции — или по его неразборчивости, или по его недовершенности. В связном тексте могут оказаться пропуски — лакуны, которые необходимо отметить. В стихотворном произведении эти лакуны легко определяются размером стиха. Эти лакуны следует обозначать или многоточиями, или — лучше — рядом черточек, например по числу пропущенных слогов (в стихотворении).

В основе издания черновиков лежит композиция произведения по данным черновика. Однако не следует думать, что эта композиция находится во власти редактора. Она должна всецело, во всех деталях, определяться изучением композиционного строения авторского замысла, и последовательность слов и частей должна вполне соответствовать художественному заданию произведения.

Кстати, русская практика привела к тому, что наибольшее внимание обращается на прочтение слов черновика и сравнительно мало — на расположение частей в целом. Это приводило в свое время к грубым ошибкам (например, к неправильному расположению глав в «Истории села Горюхина»). Как правило, надо принять обязательность анализа общей композиции целого произведения и печатать произведение только тогда, когда соотношение и последовательность его частей совершенно ясны для редактора. В ином случае вместо произведения мы получим ряд фрагментов, что очень часто и бывает на практике.

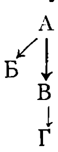
Перейдем теперь к случаю многих источников текста. Здесь может быть два положения: ряд авторизованных источников, относящихся к разным стадиям творчества (несколько просмотренных автором изданий), или же несколько неавторизованных источников, восходящих к неизвестному нам первоисточнику (или нескольким неизвестным первоисточникам). Остановимся на первом положении, как на простейшем и более общем.

В первую очередь необходимо бывает установить генеалогию источников, т. е. их последовательность и взаимную зависимость. Обычно мы получаем линейную зависимость документов, например:

Беловой автограф
↓
Первое издание (в журнале)
↓
Отдельное издание I
↓
Отдельное издание II
↓

Издание в сборнике произведений данного автора
↓
Переиздание сборника
↓
Издание в составе полного собрания сочинений
↓
Второе издание полного собрания сочинений
и т. д.

Однако эта лестничная последовательность иногда нарушается. Бывает иногда такая последовательность (обозначаю отдельные документы условно буквами):



Здесь документ В (третье издание) происходит не от предшествующего ему документа Б, а от первого А, минуя второе. Такова, например, история «Ревизора». Первоисточниками текста комедии являются следующие документы (см. сочинения Н. В. Гоголя под ред. Н. И. Коробко, 1914, т. V, стр. 380):

I. Первоначальный набросок (А).

II. Перебеленная копия с исправлениями Гоголя (Б).

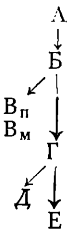
III. Два сценических текста: московский ($В_{м}$) и петербургский ($В_{п}$).

IV. Первое печатное издание 1836 года (Г).

V. Второе печатное издание (Д).

VI. Текст экземпляра первого издания с окончательными поправками Гоголя (Е).

Соотношение их таково:



Иначе говоря, окончательный текст не зависит от Д, а прямо восходит к Г, который в свою очередь не зависит от сценических текстов, а восходит к перебеленной копии

первоначального наброска. Такие генеалогии с «боковыми» линиями встречаются, и для редактора подобное осложнение истории текста чрезвычайно важно, так как для установления окончательного текста необходимо особенно внимательно изучить главную линию (в данном случае А, Б, Г, Е). Материал документов В и Д совершенно особый, так как их индивидуальные ошибки не могли передаваться дальнейшим спискам и изданиям.

Генеалогия документов устанавливается путем историко-биографических справок (переписка автора, свидетельства современников) и путем внутреннего анализа документов, путем их детального сличения. Очень показательно для зависимости документов повторение недосмотров, точное воспроизведение малозначительных деталей и т. п.

Привлекаются для изучения исключительно документы, связанные с автором, т. е., например, издания только прижизненные. Посмертные издания надо обследовать только с одной целью: для выяснения вопроса, не был ли известен предшествующим редакторам какой-нибудь ныне недоступный документ и вообще не располагали ли они каким-нибудь нам неизвестным материалом. В разрешении этого вопроса следует проявлять здравый скептицизм и вообще более доверять подлинным документам, нежели косвенным свидетельствам о них. Так, некоторые произведения Достоевского в посмертных изданиях, за которыми наблюдала его вдова, имеют какие-то мелкие добавления, отсутствующие в прижизненных изданиях («Идиот», «Братья Карамазовы»). Несомненно, вдова Достоевского располагала обширными материалами, доныне еще не изученными, и поэтому возможно, что эти добавки основываются на подлинных авторских рукописях. Однако, зная очень низкие критические данные А. Г. Достоевской (проявленные ею в издании произведений, для которых она располагала только нам известными источниками) и не зная природы того источника, откуда она черпала свои прибавления, мы вправе проявить в данном случае подозрительность и осторожность, устранив из текста дополнения посмертных изданий и вернувшись к тексту издания, вышедшего под наблюдением Ф. М. Достоевского при его жизни.

После установления генеалогии документов надо установить степень их авторизованности, т. е. причастность автора к тому или иному списку и изданию. Этот вопрос решается в плане биографическом, и для редактора очень

ценны указания, что то или иное издание выходило без наблюдения автора. В таком случае все изменения, находящиеся в данном издании, мы должны считать опечатками и устранять их из текста и тех изданий, которые выходили под наблюдением автора. Очень часто автор, издавая свое произведение, затем разрешает его перепечатывать без всякого со своей стороны наблюдения. Произведение перепечатывается несколько раз, но затем автор, желая его переработать или поправить, берет последнее издание и работает над ним, часто не замечая ошибок, вкравшихся в текст при многократной перепечатке.

Так, Островский некоторые свои пьесы готовил к печати, пользуясь неавторитетными литографированными изданиями — плохими копиями сценического текста.

Для издания произведения нужно выбрать редакцию его, если оно представлено в нескольких, и затем восстановить эту редакцию на основании всех данных, сняв с того документа, в котором эта редакция до нас дошла, все накопившиеся в нем ошибки. Дело в том, что при повторных изданиях с текстом происходит двойная система изменений. С одной стороны, автор работает над текстом и улучшает его. С другой, те причины, о которых много говорилось в первой части книги, вносят порчу в текст. Текст ухудшается[1]. Дело редактора — в первую очередь определить, что̀ в изменении текста принадлежит автору и что̀ порче. Материал, собранный в первой части настоящей книги, позволяет с некоторою вероятностью указать изменения, безусловно происходящие от корректуры. С другой стороны, непосредственное обозрение изменений текста дает нам представление о работе автора, и мы можем отметить круг несомненно авторских исправлений. Остается всегда круг изменений сомнительных, к которым приходится отнестись с должной осторожностью и с особой внимательностью. Эти изменения изучаются и каждое в отдельности и все в совокупности. Обычно авторские изменения дают картину некоторой системы: это и дает указания, как расценивать сомнительные изменения. Так, входящие в общую систему авторских исправлений мы отнесем к авторским; не входящие в нее, не вызываемые условиями ближайшего контекста и ухудшающие чтение есть основание отнести к опечаткам. Вообще, говоря, бук-

[1] Особенно страдает от этого пунктуация, которую многие корректоры считают вправе изменять по своему усмотрению.

венные изменения, сопровождающиеся резким изменением значения (например, «топот» вместо «шопот»), указывают на опечатку, но не решают вопроса, которое из чтений правильнее — прежнее или новое, так как легко себе представить, что автор мог исправить опечатку раннего издания. Вообще говоря, анализ текста позволяет решить, какое чтение есть чтение, испорченное опечатками. Но такое разграничение изменений, вызванных работой автора, от изменений, вызванных опечатками, только подготовляет материал для издания. Остается решить главный вопрос: какие из исправлений автора брать и какие отвергать? или — расширяя понятие «редакции» — какую редакцию произведения считать основной?

Существует один, универсально применяемый принцип выбора редакции — это принцип последнего авторского текста. Принцип этот вообще дает правильный результат, но сам по себе он настолько механистичен, что не может служить основанием для критики текстов. Это скорее практическое правило, оправдывающееся в большинстве случаев. Однако, как всякое правило, принцип этот допускает исключения, если он расходится с рациональными основами выбора текста.

Задача редактора — дать текст, наиболее выражающий художественное задание произведения. Поскольку это художественное задание яснее всего самому автору, мы можем вообще сделать подмену и сказать, что должны дать тот текст, который намеревался дать автор. А так как вообще автор в процессе творческой работы приобретает все больший и больший художественный опыт, то можно считать, что последние переделки автора наиболее точно передают художественное задание произведения. Но, чтобы прийти к такому результату, мы были вынуждены сделать ряд допущений, которые не всегда оправдываются в действительности.

В самом деле, в условиях новой литературы произведения нашего времени носят глубокий отпечаток художественной индивидуальности автора. Поэтому совершенно недопустимо, чтобы произведения одного автора после него подправлял какой-нибудь другой, с совершенно иной художественной индивидуальностью. Между тем и художественная индивидуальность автора меняется, и сам автор в конце концов перестает быть самим собой. Иногда изменения, испытанные индивидуальностью автора, так глу-

боки, что он приходит в конфликт с собственным творчеством. Такова судьба авторов, испытывающих всякие «кризисы», «обращения» и т. п. Хорошо, если в старости автор просто отходит от созданий своей юности. Так, для Пушкина после 1828 года не могло быть вопроса о том, чтобы править «Гавриилиаду». Он просто отмежевался от своего прошлого, отрекался от него. Конфликт был слишком велик. Л. Толстой просто отошел от своих художественных произведений. Но иногда конфликт не так резок, и автор пытается перевести на новые рельсы свое старое произведение. Вообще говоря, всякая переработка произведения есть изменение в целом или в частях поэтической системы автора. Чем ближе переработка к моменту создания произведения, тем она органичнее, тем более эта перемена системы соответствует основному художественному замыслу. Но чем дальше отходит автор от своего произведения, тем чаще эта перемена системы переходит в простые заплаты нового стиля на основе чуждого ему старого, органического. Труднейшим вопросом для редактора является решение того, удалось ли автору найти новую систему и переработать «без остатка» свое произведение так, чтобы, с одной стороны, не было внутреннего противоречия между разными местами произведения, не было вопиющего разностилья; с другой стороны, чтобы новая система органически слилась с художественным замыслом произведения. В этом состоит отбор редакции по принципу текста единой системы[1].

В силу такой постановки вопроса были случаи, когда окончательно принятым текстом не был текст последней авторской обработки. Примеры этому даны выше.

Но есть еще другой критерий (не всегда, впрочем, согласующийся с критерием выше изложенным) — это кри-

[1] Не надо только понимать принцип «единой системы» слишком жестко. Как известно, и в языке мы не соблюдаем единой системы, часто заменяя одну форму другой без всякой особенной нужды. Если автор сказал «со мною», то это не значит, что он не имеет права через несколько строк сказать «со мной», и здесь не надо стремиться (как это часто делают корректоры) к абсолютному единству. «Иван Иваныч» через страницу может стать «Иван Ивановичем». Так же и в художественной системе. В произведении могут быть мелкие противоречия, не особенно заметные с точки зрения целого, но иногда тесно связанные с «местными» условиями текста. Автор, вообще придерживающийся определенного стиля, может его изменить в отдельных местах, если того потребует построение описываемого или другие побочные соображения.

терий исторический. Он особенно приложим к произведениям, имевшим ограниченное литературное влияние и переиздающимся не по художественным, а по историко-литературным соображениям. Иногда нам важно не художественно-подлинное, а исторически-подлинное лицо произведения. Бывают случаи, что автор надолго переживает актуальное литературное значение своего произведения. В переизданиях такого рода редактор всегда обязан брать редакцию той эпохи, к которой относится наибольшая литературная действенность издаваемого произведения. Однако эта историческая точка зрения, которая вместо понятия «произведение» подставляет понятие «известный в свое время текст произведения», имеет очень ограниченную сферу применения, и если, например, нам теперь удается по неизученным или плохо изученным документам восстанавливать подлинный текст, до сих пор неизвестный, произведений Пушкина (так произошло с «Каменным гостем», с «Историей села Горюхина»), то никакие исторические соображения не заставят нас предпочесть фальсифицированные тексты ранних изданий подлинному воспроизведению первоисточника.

Все приведенные соображения вызывали иногда, по отдельным конкретным случаям, полемику вокруг принципа «последнего текста» *. Особенно памятна полемика вокруг лицейского цикла стихотворений Пушкина.

Полемика эта началась вокруг ошибки, допущенной академиком Л. Н. Майковым в редактированном им I томе академического собрания сочинений Пушкина. Причины, вызвавшие ошибку Л. Н. Майкова, — следующие. В 20-х годах, собираясь издавать свои стихи, Пушкин пересматривал свои тетради, в том числе и содержавшие стихи лицейского периода. Естественно, что для Пушкина 20-х годов была неприемлема форма его лицейских стихотворений, и он приступил к переработке. Во многих случаях эта переработка не шла дальше первых стихов, причем часто Пушкин останавливался на полуфразе, зачеркивая все стихотворение и писал: «Не надо». Л. Н. Майков, увлеченный принципом «последнего текста» и рассматривавший все поправки совершенно изолированно одна от другой, вводил эти изменения 20-х годов в текст лицейских стихов, игнорируя незаконченность работы Пушкина.

С Л. Н. Майковым полемизировал В. Я. Брюсов, и в этом споре родился принцип, что «лицейские стихи Пуш-

кина должны печататься в лицейской редакции». Я не буду подробно останавливаться на анализе этого принципа, в общем дающего правильный результат, но, как всякое прямолинейное решение, грешащего во многих пунктах: это завело бы нас далеко в сторону от темы, в анализ понятия *«лицейских* стихотворений», происхождения этого термина и изменения его значения в истории изданий Пушкина, в историю происхождения лицейских стихов и их образования, в историю работы Пушкина над лицейскими стихами[1]. Скажу только, что принцип реставрации лицейских стихов в их первоначальной (или около того) редакции есть принцип исторический и он допустим лишь в специальном издании сборника лицейских стихов Пушкина. Как особый сборник он может войти и в состав собрания сочинений Пушкина. Но далеко не всё в лицейских стихах «подсудно» историческому принципу. Стихи, включенные Пушкиным в переработанной форме в состав дважды им изданных «Стихотворений», никоим образом не могут исключаться из состава сочинений Пушкина и заменяться «первоначальными редакциями», вопреки принципу, провозглашенному в общей форме М. Л. Гофманом в его книге «Пушкин».

Очевидно, в некотором увлечении новым принципом издания стихов не в последней редакции, а в редакции ограниченной эпохи создания М. Л. Гофман в свое время выпустил в «Академической библиотеке русских писателей» сочинения Баратынского, где применил принцип первоначальной редакции вместо обычной последней: «В основном тексте настоящего издания мы приняли первоначальное чтение, так как думаем, что только оно может ознакомить читателя с полным объемом творчества Баратынского, между тем как в остальных изданиях литературная физиономия Баратынского Александровской эпохи (когда он был особенно популярен, и гораздо более, чем в 30-х годах) оставалась в тени» *.

Легко предугадать, что применение принципа «первоначального» чтения привело редактора к ряду противоречий. Издание было в свое время резко встречено критикой. Нужно отметить, что в следующем издании стихотво-

---

[1] Замечу лишь, что четкости понятия «лицейские» стихи много препятствовал механически проводимый сквозь собрания сочинений Пушкина «хронологический» принцип расположения его произведений.

рений Баратынского (Берлин, 1922) Гофман вернулся к традиционному принципу последнего текста.

Пример этот показывает, что вообще удаляться от правила последней редакции следует с большой осмотрительностью, хотя всегда необходимо проверить возможность применения этого правила.

Необходимо несколько уточнить понятие «последнего текста».

Под последним текстом следует понимать тот, который дается автором в отмену предыдущего и предназначен для печати (или такого же опубликования, как и предыдущий текст). Таким образом, если случайно по памяти автор воспроизведет свой текст после того, как он издан, то такая запись по памяти не может приниматься во внимание. Но корректурные пометы на издании, имеющие целью быть внесенными в текст очередного издания, очевидно, должны быть учтены. Однако поправки на печатном экземпляре, вроде тех, которые делал Достоевский для чтения вслух отрывков на литературных вечерах, как имеющие особое назначение, без всякого отношения к изданию, не должны быть вводимы в текст.

В случае избрания последнего издания, как дающего окончательный текст, полезно все же поискать среди предшествующих изданий наиболее исправное, которое и выбрать в качестве основного, при условии внесения в него всех авторских изменений из позднейших изданий. Это практическое правило избавит новое издание от механического воспроизведения позднейших опечаток. В деталях, не имеющих большого значения и обыкновенно упускаемых из виду и не обращающих на себя внимания, полезно следовать именно этому основному изданию (и, вообще говоря, более ранним изданиям).

Вот несколько примеров исправления основного текста по предшествующим изданиям. У Островского в пьесе «Правда хорошо, а счастье лучше» в издании Салаева (1878) читаем во втором действии, четвертом явлении (речь идет о том, что сына Зыбкиной, Платона, могут посадить в долговую тюрьму):

Грознев. А что сын? Сиди, мол, вот и все! Надоест купцу кормовые платить, ну, и выпустит, либо к празднику кто выпустит.

Последняя фраза неясна. Обращение к тексту журнала «Отечественные записки» (т. CCXXX), где первоначально появилась пьеса, разъясняет затруднение. Там фраза

кончалась: «либо к празднику кто *выкупит*». Очевидно, второе «выпустит» появилось в издании Салаева опечаткой, под влиянием соседнего «ну, и выпустит». Между тем все же основным является текст, изданный Салаевым, так как там есть явные исправления автора; например, в пятом явлении первого действия Барабошев говорит про свой разговор: «А обыкновенный разговор, окромя сурьезного, у меня все равно, что бисер». Между тем в журнале эта фраза кончалась: «что жемчуг». Это изменение, необъяснимое опечаткой и явно улучшающее чтение, несомненно принадлежит автору.

Иные вопросы не решаются так просто.

Так, в «Горе от ума», в действии I, явлении 7, имеется одно место, постоянно смущавшее сценических исполнителей. В развитом диалоге Чацкого с Софьей вдруг появляется реплика Лизы:

София

Смесь языков?

Чацкий

Да двух, без этого нельзя ж.

Лиза

Но мудрено из них один скроить, как ваш.

Отнесение этих слов к Лизе, все время молчавшей, противоречит и театральной технике и психологическим условиям произнесения. В сценической практике именно София и произносит эту реплику.

Однако слова эти отнесены к Лизе в двух авторизованных копиях «Горя от ума» (жандровская и булгаринская), и на этом основании в издании сочинений Грибоедова в «Академической библиотеке русских классиков» (Спб., 1911—1917) они напечатаны, как здесь, с именем Лизы. Но есть еще музейный автограф, дающий более раннюю редакцию, в котором слова эти принадлежат Софии, что дает гораздо более согласованное чтение. На это было указано рецензентом академического издания Грибоедова Б. В. Варнеке («Известия Отделения русского языка и словесности», т. XIX, кн. II, 1914, стр. 291).

Редактор издания Н. К. Пиксанов так возражал на замечание рецензента: «Музейный автограф есть *ранняя* редакция пьесы, впоследствии коренным образом переделанная автором. В Жандровской рукописи, первопечатном тексте и в Булгаринском списке, т. е. во всех позднейших

авторизованных текстах, эта реплика уже передана Лизе». Исходя из авторитетности копий, Н. К. Пиксанов решительно протестует против «особого редакционного метода — смыслового, эстетического или психологического» («Известия Отделения русского языка и словесности», т. XX, кн. I, 1915, стр. 20).

С этой аргументацией я позволю себе решительно не согласиться. Редакционный метод должен всегда основываться на понимании текста, а понимание всегда исходит из «смысловых, эстетических или психологических» оснований. Анализ смыслового содержания этого места приводит нас к убеждению в его дефектности. Есть подлинный автограф, дающий совершенно осмысленную редакцию. Остается решить один вопрос: могла ли в жандровскую и другие копии проникнуть ошибка, не замеченная Грибоедовым? Списки и тем более первоиздание имеют ошибки. Все они восходят к одному какому-то источнику, следовательно, могут повторять ошибку. Списки писались писарями без всякого проникновения в смысл переписываемого [1].

Что же касается передачи реплики, то это есть типичнейшая опечатка в драматических произведениях и притом обычно не замечаемая автором, который следит более за текстом реплик, чем за именами говорящих. Так, у Островского в «Неожиданном случае» слова Розового приписаны Дружинину. В той же сцене «Горя от ума» последняя реплика Софьи: «Да, хорошо сгорите, если ж нет?» в двух изданиях 1858 года приписана тоже Лизе.

В случае множественности источников, вообще говоря, приходится останавливать свой выбор на одном из вариантов. Однако иногда приходится отвергать все варианты, заменяя их конъектурой. Так, например, у Достоевского в «Братьях Карамазовых» была допущена в журнальном тексте явная опечатка: «проскрежетал он с *простным* презрением». Эта опечатка неверно была исправлена в следующем издании: «проскрежетал он с злостным презрением», между тем как под «простным» ясно видно слово оригинала *«яростным»* с опечаткой в первой букве. В том же романе в речи Карамазова-отца встречается в журнальном тексте такая фраза: «Впрочем, кажется, не отец лжи, это я все в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и до

[1] У Достоевского есть случай, когда одна опечатка повторялась при его жизни пять раз, несмотря на переработку, которой он подвергал повторные издания.

того будет *вольно»*. В следующем издании конец фразы напечатан: «и до того будет *довольно»*, в то время как журнальный текст дает явное указание на оригинал, в котором слово «довольно» разделилось и «до» перескочило через два слова. Ясно, что следует брать: «и того будет довольно».

Указанные здесь приемы ведут к реставрации некоторой единой редакции. Это единство редакции не должно упускаться из виду редактором. Всегда есть опасность вместо единой редакции дать совмещение разных редакций, компиляцию. Эта компиляция довольно часто фигурирует в изданиях русских классиков.

Особенно пострадал от нее Пушкин. В 1887 году вышло издание «Литературного фонда», новинкой которого было то, что текст Пушкина был проверен по автографам. Однако редактор П. О. Морозов не удержался от того, чтобы дать вместо проверки именно компиляцию, часто весьма неудачную.

Так, в стихотворении «Осеннее утро» имеется печатная редакция одного стиха:

Стоит туман на волнах похладелых.

В автографе стих этот оканчивался: «на нивах пожелтелых». У П. О. Морозова стих этот превратился в следующий:

Стоит туман на волнах пожелтелых.

В статье Добролюбова «Луч света в темном царстве», есть место, напечатанное в «Современнике» 1860 года: «литераторы по большей части оказываются менее чуткими: они подмечают и рисуют явление тогда уже, когда оно довольно явственно и сильно». Слово «явление» было вынужденным, подцензурным. Издание 1862 года дает вместо него: «возникающее движение». В некоторых изданиях мы читаем здесь такую компиляцию: «литераторы по большей части оказываются менее чуткими: они подмечают явление, возникающее тогда уже, когда оно довольно явственно и сильно». Эта компиляция лишает соответствующее место всякого смысла.

Понятно, данные образцы компиляции более относятся к области редакторских промахов, но в некоторых случаях компиляционные приемы прочно утвердились. Это — главным образом в случае, когда редакторы в своем стремлении к «полноте» текста издания вводят в окончатель-

ную редакцию отрывки из первоначальных редакций. Эти пополнения из рукописей начали вводить в произведения Пушкина еще в 1859 году (в издании Геннади). Так, там напечатано стихотворение «19 октября 1825 г.» с дополнениями нескольких строф из автографа, дающего раннюю редакцию. Строфы эти заключены в кавычки и сопровождены примечанием:

«Эта и последующие строфы, заключенные в знаки (( )) отброшены были Пушкиным из этого стихотворения и напечатаны были в VII томе последнего издания сочинений его из рукописи; помещаем их в тексте к своим местам, для удобства чтения». Это «удобство» вызвало резкую отповедь со стороны «Современника» в его сатирическом отделе «Свисток». Приведя известную эпиграмму на издание Геннади:

О жертва бедная двух адовых исчадий,
Тебя убил Дантес и издает Геннади,

сотрудник «Свистка» продолжал:

«Я издание все-таки выписал. Многое было для меня в нем ново; но многого знакомого прежде я не узнал. Последнее обстоятельство было для меня крайне грустно; но я думаю, что отстал от современных требований науки, столь дружно подвигаемой в наше время совокупными усилиями русских ученых библиографов и библиофилов, гг. Михаила Семевского, Полторацкого, Тихменева и других. Если б не моя отсталость, я, вероятно, встретил бы уже где-нибудь в повременных изданиях разрешение моего недоумения. Но, по-видимому, все находят издание известного библиографа и проч. вполне соответствующим условиям современной науки, ибо никто и не заикнулся, что г. Геннади исполнил задачу свою не совсем удовлетворительно. Я, признаюсь, как простой читатель, был крайне огорчен, что, например, в стихотворении «Роняет лес багряный свой убор» явилось несколько куплетов, которые совсем испортили для меня эту пьесу, очень мною любимую. Сначала я думал, уж не сам ли известный и проч. сочинил их; но оказалось, что он взял их из рукописи самого Пушкина и только вставил их в тех местах, где Пушкин их зачеркнул, разумеется, как плохие и нарушающие общую стройность пьесы. Но не надо забывать, что Пушкин писал всё для таких читателей, как я, которые хотят наслаждаться и поэтому находят неприятным разные помарки в книге. Вероятно, в этом смысле он и говорил в своем известном стихотворении, что не умрет «весь». Г. Геннади, становясь теперь в уровень с требованиями своей глубокомысленной науки, хочет, чтобы не умерло не только ни одно слово, но даже ни одно чернильное пятно, которое он встретил в рукописях великого поэта. Петербургский приятель мой, купивший для меня новое издание, сообщает мне вдобавок, что истинно просвещенные библиографы недовольны изданием г. Геннади. Они находят, что он недостаточно уважает деятельность великого поэта, ибо спас далеко не все из черновых тетрадей, что бы следовало спасти. Прошу вас сообщить, справедливо ли известие, будто гото-

вится еще издание сочинений Пушкина, уже вполне удовлетворяющее требованиям библиографической науки, издание, как пишут мне, драгоценное для людей ученых, но которого я не куплю, ибо в нем, слышно, будут все стихотворения Пушкина напечатаны следующим образом:

Пора! трубят уже рога —
Пора, пора! уж рог трубит —
Пора, пора! рога (звучат) трубят.
Давно (чернильное пятно)
Давно — — — — —
В охотничьем псари уборе
Псари в охотнич. уб-х
Чем св. уж на к (смазано)
Борзые пр. на сворах.
(Тут капля коричневого цвета.)
И барин — — —
Выходит барин на крыльцо... и т. д.

Унылое чувство сознания старости и увядания овладевает невольно человеком, когда подумаешь, что становишься уже неспособен понимать те высокие стремления, которыми одушевляются люди, занимающиеся наукой, прославившей имя г. Геннади» [1].

Многое, отмеченное Сычовкиным, воспринималось комически только в 60-х годах. Так транскрипция, которой тогда почти не знали и едва ли не первый образец которой находится в приведенной цитате, ныне заполняет страницы собраний сочинений. Текст «19 октября 1825 г.», установленный Геннади, мы находим в издании Брюсова 1920 года, где текст этот сверх того дополнен еще одной строфой, представляющей не что иное, как отброшенный в рукописи черновой вариант строфы «Что ж я тебя не встретил...» (см. выше факсимиле, транскрипцию и анализ текста этой строфы).

Любопытна, как иллюстрация того же, судьба пушкинского стихотворения «Воспоминание». Оно дает образец последовательной и преемственной порчи его текста редакторами. Пушкин напечатал при своей жизни это стихотворение в составе первых шестнадцати стихов (кончая стихом «Но строк печальных не смываю»). Так оно перепечатано в посмертном издании 1838 года и в том же виде перешло в издание Анненкова 1855 года. Но в примечании к этому стихотворению Анненков отсылает читателя к своим материалам, где мы читаем («Материалы», стр. 197) следующий комментарий к этому стихотворению:

---

[1] «Г. Геннади, исправляющий Пушкина. *Письмо из провинции»*, подпись «Григорий Сычовкин». — «Современник», 1860, № XI, ноябрь; «Свисток», 6, стр. 42—43.

«С чудным двустишием:

И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю,

кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее, уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полнее определить себя. Несколько замечательных строф посвящает он еще разбору своей жизни, но эти строфы, как представляющие частные подробности, уже выпускаются из печати.

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, в бедности, в чужих степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
И сердцу вновь наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые — два данные судьбой
Мне Ангела, во дни былые!
Но оба с крыльями и с пламенным мечом.
И стерегут... и мстят мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах вечности и гроба!

19 мая 1828».

Эти стихи Анненков извлек из очень запутанного и недоработанного черновика Пушкина, дошедшего до нас (тетрадь № 2371, листы 13 и 14) *. С чтением Анненкова можно не соглашаться. Во-первых, он пропустил целую строфу после первого четверостишия дополнения, которая читается приблизительно так:

Я слышу [вкруг меня] жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой
И шепот зависти и легкой суеты
Укор [жестокой] и кровавый.

Слово «жестокой» в рукописи заменено другим, кажется «веселый», но несогласованность последнего с контекстом заставляет отнестись к этой замене с большой осторожностью (не является ли эта замена только началом намеченной переработки строфы?).

Кроме того, в некоторых местах Анненков компоновал незаконченные стихи, не всегда согласуясь с данными автографа. Не совсем ясно, например, не следует ли стихи 2 и 4 поменять местами. Затем — чтение 3-го стиха, который у Анненкова вышел короче, чем следует (пятистопный вместо шестистопного), вероятнее читать:

В неволе, в бедности, в изгнании, в степях...

Так же немерный стих «И сердцу вновь наносит хладный свет» на самом деле написан Пушкиным с пропуском одного слова:

Вновь сердцу — — — наносит хладный свет.

Если его печатать, то или в таком недоработанном виде, или восполнить словом «моему», исходя из аналогичных вариантов этой фразы («*Мне* сердце жгут его обиды», «*мне* сердце жгут обиды» и еще здесь же зачеркнутое слово «*мне*»). Наконец, последний стих берется Анненковым в первой редакции, в то время как Пушкин его переделал: «О тайнах счастия и гроба». Кроме того, Анненков, не оговаривая, вводит в текст зачеркнутые в автографе стихи («Неотразимые обиды»).

Таким образом, текст Анненкова есть текст неполный, приблизительный, гадательный и в некоторой части разрушающий оригинал (неверный размер двух стихов).

Следующий издатель Пушкина — Геннади — перепечатал эти стихи, данные Анненковым, в примечаниях. Пришедший же за ним Ефремов, не обращаясь к автографу и не проверяя текста Анненкова, ввел их в основной текст сочинений Пушкина, на первый раз оговорив, что этот текст не входил в состав напечатанного Пушкиным стихотворения, а затем убрал свое примечание и присоединил этот текст к подлинно пушкинскому и лишь отделил первую часть (пушкинскую) от второй (Анненкова) звездочкой. Так со звездочкой это стихотворение и перепечатывалось Морозовым и другими издателями, и только Венгеров проявил несколько бо̀льшую осторожность, собственно говоря не менявшую дела.

Первую часть он означил цифрой I и снабдил заголовком: «Начало стихотворения, напечатанное Пушкиным в «Сев. Цветах» и в изд. 1829 г.», а перед второй поставил цифру II и примечание: «Конец стихотворения, не отданный Пушкиным в печать, очевидно, по интимности его». При этом в точности сохранен текст Анненкова; а так как в примечаниях к стихотворениям 1828 года под стихотворением «Воспоминание» нет ничего, кроме ссылки на «историю текста», которая в состав издания так и не вошла, то читатель вправе принять компоновку Анненкова за подлинные, законченные стихи Пушкина.

Таким образом, это стихотворение уже пятьдесят лет как фигурирует в сочинениях Пушкина в искаженном ви-

де *. К законченному тексту присоединено неполное извлечение из черновика в части, отброшенной Пушкиным.

Ведь если Пушкин и отбросил этот конец «по интимности», то эта интимность помешала ему его доработать. Кроме того, еще неизвестно, насколько основательна эта догадка об «интимности» как решающем поводе. Быть может, здесь играли роль мотивы чисто эстетические: придание стихотворению большей сжатости, выразительности и общности путем устранения перечня личных воспоминаний.

Меж тем искаженным оказалось значительнейшее стихотворение Пушкина, которому посвящались специальные исследования (Сумцов, Л. В. Щерба) [1]. Эта ошибка, вводящая в заблуждение науку, совершена постепенно, без чьей-либо особенной вины. Анненков ведь никогда не предполагал свою компоновку соединять с законченным текстом Пушкина, Ефремов не совсем точно понял Анненкова и не знал, в каком виде эти стихи находятся в тетрадях Пушкина; простой взгляд на совершенно исчерканный черновик остановил бы его.

Во всяком случае, ясно, что при существующих условиях редактор обязан сам обращаться ко всем первоисточникам и никогда не полагаться на чужую обработку этого источника. На основании такого же доверия непонятым указаниям Анненкова Ефремов совершенно неправильно восстановил в «Домике в Коломне» ряд пропущенных Пушкиным строф первоначальной (во многих частях черновой) редакции автографа (см. об этом подробнее в комментарии М. Л. Гофмана к изданному им тексту «Домика в Коломне»; ср. мои поправки к комментарию в сборнике «Литературная мысль», вып. I). Также во многих изданиях испорчен вставками из черновиков «Евгений Онегин» [2].

Таково положение вопроса в случае, когда мы имеем возможность изучать первоисточники, дающие историю текста. Однако не всегда первоисточники бывают доступны. Некоторые произведения дошли до нас лишь в неавторизованных

---

[1] Л. В. Щерба осторожно избежал подробного анализа второй части, сосредоточившись на первой, однако редакция Анненкова и его ввела в заблуждение. Так, неверно утверждение, что стихотворение делится пополам, на равные части: ведь Анненков пропустил четыре стиха.

[2] См. об этом исследование М. Л. Гофмана «Пропущенные строфы «Евгения Онегина». — «Пушкин и его современники», вып. XXXIII—XXXV, 1922.

копиях или в списках, действительное положение которых в истории текста неизвестно. Так обстоит по большей части с произведениями, которые в своё время не могли появиться в печати. Для Пушкина таково положение с «Гавриилиадой» и политическими эпиграммами. Долгое время, пока не выяснилась история текста, так представлялось дело с «Горем от ума» Грибоедова и «Демоном» Лермонтова.

В таком случае обычно мы имеем много позднейших копий, заведомо искажающих оригинал и противоречащих друг другу. Задача редактора в этом случае — установить взаимоотношение списков. Если можно установить, что некоторые из них являются копиями известного нам списка, то при выработке текста принимается во внимание этот последний. Таким образом, обычно мы приходим к отбору, в котором отпадают списки новейшие и остаются наиболее старые списки или их исправные новые копии (если самые списки исчезли). Отобрав таким образом списки, в целом или в частях друг от друга независимые, мы сопоставляем их и, выделив варианты, подвергаем их критике. Наиболее вероятными признаем те варианты, которые, согласуясь с языком и художественной манерой автора, в то же время объясняют, каким образом в своей порче это место могло приобрести тот вид, который оно имеет в других списках. Здесь отчасти может помочь принцип выделения *трудного чтения*. Под последним разумеется такое чтение, которое, соответствуя языку автора, могло быть непонятым и вызвать сомнения у переписчиков. В рукописных копиях обычно эти трудные места заменяются их новым истолкованием (так, выше уже указывалось, как непонятый глагол Кольцова «ботеть» заменялся то словом «болеть», то «богатеть»). Однако принцип этот имеет свои границы применения. Только те трудные места можно признать присущими оригиналу, которые получают удовлетворительное объяснение с точки зрения языка и приемов автора. Вот пример неправильного применения принципа: В. Брюсов, устанавливая текст «Гавриилиады», встретил два варианта 11-го стиха:

И дух святой осенит сердце девы...
И дух святой сойдет на сердце девы...

Первый вариант отличается неправильным ударением в слове «осенит». В. Брюсов считает поэтому данное чте-

ние трудным: «за отсутствием авторитетной рукописи, которая разрешила бы все сомнения, мы следуем правилу филологической критики, требующей предпочитать чтение самое трудное».

Между тем следовало доказать, что слово «осенит» имеется в словаре Пушкина. В данном случае эта «трудность» свидетельствует скорее об испорченности, чем о подлинности.

Путем такой критики из числа разных списков можно найти список более авторитетный. Играет здесь некоторую роль и простой подсчет уклонений от согласного чтения прочих списков.

Вообще говоря, ошибки бывают индивидуальны, и поэтому вообще при большом количестве списков то чтение правильнее, на котором согласуется большинство списков. Однако этот принцип имеет еще более ограничительное применение, чем предыдущий, так как сплошь и рядом ошибка какой-нибудь ранней копии размножается в большом количестве списков, в то время как правильная традиция доходит до нас в весьма малом числе копий.

Правильнее подсчет вести не по спискам, а по группам схожих списков, предполагая, что у каждой группы есть прототип. Однако этому препятствуют: 1) обычная ограниченность доступных изучению списков, 2) компилятивность большинства списков (имеющих обычно «библиографическое» происхождение и писанных лицами, имевшими несколько разных списков).

Избрав список наиболее авторитетный, мы имеем некоторое основание доверять ему в сомнительных случаях и следовать его тексту тогда, когда нет настоятельной нужды от него отступать.

Изложенные здесь принципы приходится довольно редко применять в области новой литературы, так как в большинстве случаев мы имеем дело с произведениями, сохранившимися в документах, происхождение которых нам хорошо известно (автографы, издания).

Основания критики текста общи всем трем случаям и исходят всегда из полного и всестороннего понимания текста. Какие именно знания необходимо привлекать при этом, помимо знания языка и литературных приемов автора, установить в общем случае нельзя, так как это зависит от того предмета, который трактуется в разбираемом тексте *.

Резюмируя все изложенное, можно сказать: задача критики текста состоит не в том, чтобы *выбрать* текст, а в том, чтобы его *доказать*.

Определение автора и времени написания

Из предыдущего видно, что критика текста часто обращается за сведениями к другим произведениям того же автора и того же времени (хотя бы для определения языка и стиля). Таким образом, при издании текста всегда встает вопрос об авторе и о дате. Вопросы эти важны не только для издания, но и вообще для изучения произведения, и к нашей теме они имеют более или менее косвенное отношение (мы встретимся с ними еще при рассмотрении вопроса о композиции собрания сочинений).

Вопрос об авторе обычно встает по отношению к отдельным произведениям. Редко в области истории литературы мы встречаем такую широкую постановку вопроса, как, например, в проблеме шекспировского творчества, где все произведения одного автора ставятся под сомнение. Впрочем, в последнем случае и вопрос мы имеем иной, скорее историко-библиографический, вопрос о том, как на самом деле звали автора известного цикла произведений и какова была его подлинная биография. Был ли Шекспир-автор одно лицо с историческим Шекспиром, или историческое лицо было тем, что именуют «prête-nom» — живым псевдонимом кого-то другого, будь то Бэкон, или Ретланд, или кто иной, от этого творческое единство шекспировского цикла не изменится. Совершенно иначе ставится вопрос по отношению к отдельным произведениям. Обычно вопрос этот встает в одной из двух форм: 1) критика принадлежности автору приписываемого ему произведения, 2) разыскание принадлежащих определенному автору произведений среди ряда анонимных (например, определение, какие статьи принадлежат Пушкину в «Литературной газете» или в «Современнике», какие рецензии и статьи написаны Белинским в «Отечественных записках» и т. п.).

В первом случае полезно остановиться на вопросе, откуда происходят неверные приписывания автору ему не принадлежащих произведений.

Иногда в основе такого приписывания лежит простое невежество и тяга к крупному имени. Оно отлично сформулировано Гоголем в «Записках сумасшедшего» (запись

4 октября): «Дòма большею частию лежал на кровати. Потом переписал очень хорошие стишки: «Душеньки часок не видя, Думал, год уж не видал; Жизнь мою возненавидя, Льзя ли жить мне, я сказал» *. Должно быть, Пушкина сочинение». Подобное приписывание Пушкину чужих стихов началось еще при его жизни (особенно в разных «Песенниках») и создало обширную литературу «мнимого Пушкина». Здесь, понятно, простейшим способом опровергнуть принадлежность Пушкину является нахождение настоящего автора.

Такого же рода — приписывание по ошибке. Так, Анненков, найдя в бумагах Пушкина копию (рукой Пушкина) стихов Жуковского, приписал их Пушкину и напечатал в редактированном им собрании сочинений Пушкина (1841)[1]. Так, на основании ошибочных помет в лицейских тетрадях некоторые стихотворения Дельвига приписывались Пушкину. Бывали случаи, что в каком-нибудь журнале вслед за анонимным стихотворением печаталось другое за подписью Пушкина. Подпись ошибочно относилась к обоим стихотворениям, и создавалось новое мнимое произведение Пушкина. И здесь нахождение настоящего автора решает вопрос.

Иначе дело обстоит со злостным приписыванием и с фальсификациями.

Надо сказать, что — в отличие от древней письменности — фальсификаторы в новой литературе редко подделывают документ. В начале XIX века, когда палеография не была в такой степени уточнена и когда возникла совершенно исключительная тяга к древней поэзии, мы встречаем много фальсификаторов, которые не ограничивались (подобно Макферсону) сочинением мнимо древних произведений, но и подделывали самые документы. Этим, например, отличался некий Сулакадзев, который ввел в заблуждение и Державина[2]. Фальсификаторы новой литературы, несмотря на большую легкость подделки документа, предпочитают сообщать свои изделия «по позднейшей копии» или просто воздерживаться от предъявления подлинника.

---

[1] На этом же основании Гершензон приписал Пушкину цитату из Жуковского (известную «Скрижаль», которою открывался сборник «Мудрость Пушкина». В большинстве экземпляров «Скрижаль» вырезана). Одним черновиком Пушкина был введен в заблуждение и я, приписав Пушкину перевод из Мольера, принадлежащий И. И. Дмитриеву (см. «Жизнь искусства», 1924, № 2).

[2] См. *А. Н. Пыпин.* Подделки рукописей и народных песен *.

Правда, в наших хранилищах имеются поступившие в составе разных частных собраний фальшивые автографы. Много таких рукописей приписывалось руке Пушкина или Лермонтова, но приписывалось не из злостных соображений.

Обыкновенно фальсификаторы или мистификаторы ограничиваются тем, что выдумывают историю происхождения найденного ими списка, а самое произведение обычно сочиняют. Впрочем, известный мистификатор А. Грен, приписавший Пушкину несколько произведений, выписал их из разных мест, между прочим из «Литературной газеты» 1830 года. Фальсификации способствовала большая доверчивость не только в широкой публике, но и в узком кругу специалистов. Вот, например, какие вирши фигурировали в собрании сочинений Пушкина 1859 года (редактор Геннади):

СИРОТКА

Мне стала известна
И как интересна
Сиротка одна!
Не ловко признаться
Легко догадаться,
Где встретил. Она
Чертами нежна.
На свет создана
Порой заблужденья;
На алых устах,
На белых плечах
Сулит восхищенье.
Задумчивый цвет,
К ненастью привыкший,
С головкой поникшей,
Шестнадцати лет,
Дитя наслажденья,
В ней все восхищенье
(В том шлюсь на иных)
И ножка, и очи —
Задаток для ночи
Восторгов прямых!

Такая доверчивость поощряла фальсификаторов, которые быстро увеличились в числе и так злоупотребили публикой, что доверчивость сменилась резкой подозрительностью. Однако до наших дней продолжается небезуспешная фальсификация произведений наших классиков. Особый вид наиболее практикуемых фальсификаций — это не сочинение новых произведений, а «окончание» ранее известных или нахождение новых редакций тех произведений, авторитетная редакция которых неизвестна. Из всех окончаний особенно известно «Окончание Русалки», написанное Зуевым. Легенда о зуевском окончании имела несколько вариантов; вот основной, напечатанный в предисловии к «Окончанию» в «Русском архиве» (1897, март):

«Пушкин... в ноябре 1836 года читал у него [Э. И. Губера] свою «Русалку»... На этом чтении присутствовал Дмитрий Павлович Зуев, ныне маститый старец, в то время еще отрок, преисполненный поклонением гению великого поэта, творениями которого и доселе услаж-

даются дни его. Д. П. Зуев одарен чудесною памятью, которая в молодые лета его отпечатлевала в себе целые страницы прослушанного или прочитанного. По возвращении от Губера он записал для себя последние сцены «Русалки», наиболее поразившие его и навсегда врезавшиеся в его воспоминание. Они были дважды прочитаны великим поэтом по неотступной просьбе 14-летнего юноши, поддержанной Э. И. Губером. Д. П. Зуев помнит также, что А. С. Пушкин признавал хор Русалок «*Туманной росою окрестность полна*», «*Разговор охотников в лесу*» и в особенности «*Сон княгини*» лучшими местами своей драмы».

Д. П. Зуев пятьдесят лет скрывал свою запись. В 1887 году он читал ее в одном литературном кружке, где она была встречена с большим недоверием. Но через десять лет эта запись нашла защитников в лице Б. Н. Чичерина, А. В. Станкевича и Ф. Е. Корша, которые «пришли к убеждению, что это подлинное создание Пушкина». Чичериным рукопись была передана П. Бартеневу, который и напечатал ее в своем «Русском архиве». Вот отрывки этого окончания:

Хор русалок

Туманной росою
Окрестность полна.
Смолк шум над землею,
Не ропщет волна...

Одна русалка

Звезды меркнут, и бледнее
Светит месяц золотой...

Другая русалка

Волны стали холоднее.
Ночь встречается с зарей...

Хор

Огоньки зажглись, блуждают...
Ветерок пахнул свежей;
Соловьи зарю встречают
Песнью страстною своей.
Пред рассветными лучами
Нам привольнее играть,
Пену гребнем над волнами
Пылью радужной взбивать...

и т. д.

Что касается «Сна княгини», то вот его начало:

Мне снилося: я золото считала,
Низала жемчуг, в яхонты рядилась
Кровавые, блестящие, большие...
И девичий венок булавкой черной
Над русою косою приколола...
Из водных струй сотканною фатой

Покрылась и, блистая красотой,
С улыбкою в храм божий я вступила.
Хор певчих «со святыми упокой!»
Пропел и мне, и князю. В ноги нам
Не аксамит, а зеркало, как лед
Холодное, постлали пред налоем...

Запись Зуева была весьма скептически встречена в печати, и, вероятно, дело ограничилось бы несколькими газетными фельетонами, если бы Ф. Е. Корш не выступил с филологическим обоснованием правдоподобности зуевского сообщения в обширном исследовании, напечатанном в «Известиях Отделения русского языка и словесности Академии наук» (1898, т. III, кн. 3 и 1899, т. IV, кн. 1 и 2) — «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева». Работа эта дает всестороннее обследование поэзии Пушкина и с этой точки зрения не потеряла своего значения до сих пор. Но совершенно неверным является окончательный вывод Корша. Разобрав возражения против Зуева, Корш заключает:

«Значительная часть возражений критиков против подлинности конца «Русалки», сообщенного г. Зуевым, оказываются несостоятельными в своем основании, потому что: 1) Пушкин не достиг безусловного совершенства, особенно в частностях, которые, впрочем, требуют еще пересмотра по рукописи и старым изданиям; 2) «Русалка» и в прежде написанных частях не была окончательно отделана Пушкиным, а в позднейших могла быть обработана менее, но уже никак не более; 3) самые подозрительные места в записи г. Зуева заключают в себе ошибки, тем менее удивительные, что даже при переписке бумаг Пушкина в печатный текст его сочинений вкралось не мало погрешностей, а кое-что в его черновых рукописях, к которым принадлежал, вероятно, и конец «Русалки», до сих пор еще не разобрано.

Запись г. Зуева представляет естественное продолжение напечатанных в 1837 г. сцен «Русалки», что отчасти подтверждается прототипом этой драмы (кроме первой сцены), песнью о Яныше-Королевиче и даже программой «Русалки» в бумагах Пушкина. Некоторые повторения из первой части не таковы, чтобы заставляли нас видеть во второй другую редакцию, так как они касаются подробностей, легко устранимых при окончательной обработке. Эти повторения, особенно если принять в расчет варианты в первой части, свидетельствуют как будто о колебании в выборе подходящего места для внесения пришедших поэту в голову мотивов или выражений.

За исключением очевидных погрешностей, проскользнувших в запись по запамятованью, и некоторых неудачных выражений, естественных в первом наброске, текст г. Зуева не содержит в себе почти ни одного оборота или слова, которых не оказывалось бы в бесспорных произведениях Пушкина. То же можно сказать и о реторической и метрической стороне этого текста, причем сходство распространяется на такие тонкости, которые до сих пор никем не были замечены».

Не удержался Ф. Е. Корш и от обычного в этих случаях аргумента: «Где у нас тот поэт и вместе знаток Пушкина, который мог бы написать то, что сохранил от забвения Д. П. Зуев?»

Работа Корша вызвала ряд ответных статей А. С. Суворина, резко нападавшего на подделку. Казалось, встретились совершенно неравные силы — академик Корш и журналист Суворин. И, однако, победа осталась на стороне Суворина[1]. Ныне никто серьезно не поднимает вопроса о принадлежности зуевского окончания «Русалки» Пушкину.

Дело в том, что доказать путем стилистических сопоставлений принадлежность произведения определенному автору гораздо труднее, чем эту принадлежность опровергнуть. Элементы сходства можно найти между любыми произведениями, особенно если они принадлежат одной эпохе или если какое-нибудь подделывалось под другое. На этих незначительных сходствах и строятся обычно заявления о принадлежности, в то время как аргументация противоположного исходит из общего анализа произведения, что всегда производит впечатление большей убедительности.

Во всяком случае, приходится сознаться, что из испытания Зуевым филологическая критика вышла не с особенной честью[2], что заставляет с большой осторожностью относиться к подобному методу анализа. В данном случае филологический анализ должен быть уточнен или подкреплен другими методами. Это не говорит против филологической критики вообще; но приходится констатировать, что *до сих пор* филологический анализ с целью определения автора не дал убедительных результатов.

Меньшее значение имели фальсификации «окончательных» текстов с фальшивыми интерполяциями. Таким подделкам подвергся «Демон» в издании Висковатова и «Горе от ума» в издании Гарусова *. Характерно, что и здесь первоначальная экспертиза дала положительный ответ.

Так, по поводу висковатовского списка, который был заподозрен А. С. Сувориным, объявившим его подделкой, было созвано экстренное собрание Отделения русского

---

[1] Статьи эти, с присоединением к ним текста «Окончания» и ряда других газетных и журнальных заметок и разборов, собраны в книге «Подделка «Русалки» Пушкина». Составил А. С. Суворин, Спб., 1900.

[2] Ведь в конце концов и аргументы Корша основываются преимущественно на невозможности доказать обратное, т. е. на бессилии филологической критики разрешить вопрос.

языка и словесности Академии наук (8 февраля 1892 года), которое вынесло следующее постановление:

«Достоверность вновь найденного списка была признана всеми присутствующими; причем относительно самой рукописи 1840—1841 г. было заявлено сожаление, что почти все карандашные поправки совершенно исчезли вследствие покрытия их лаком, а они могли бы служить подкреплением того, что рукопись находилась в руках Лермонтова и им была исправлена. Но, признавая напечатанную проф. Висковатовым за несомненно позднюю из числа известных до сих пор и притом лучшую переработку поэмы самим Лермонтовым, все признали, что, если бы продлилась жизнь поэта, он, конечно, на этом не остановился бы и, очень может быть, еще раз решился бы на переделку или выправку поэмы. Последнюю нам известную переделку, указывающую на совершенно новую концепцию сюжета, не только намеченную, но частью выполненную, представляет найденный Висковатовым список».

Несмотря на столь авторитетное заявление Академии наук, редактор собрания сочинений Лермонтова, изданных тою же Академией наук, Д. И. Абрамович принужден так квалифицировать список Висковатова: «Это несомненно позднейшая переделка подлинного текста, возбуждающая очень много серьезных сомнений и возражений как со стороны содержания, так и со стороны художественно-литературной формы» *.

Список «Горя от ума», копию с которого Гарусов передал в рукописное отделение Публичной библиотеки, то же одно время пользовался доверием. Так, Алексей Н. Веселовский включил гарусовские интерполяции в изданный им в 1875 году текст «Горя от ума».

Как пример приведу несколько стихов интерполяции гарусовского списка, опуская ремарки. Вирши эти явно не принадлежат Грибоедову, так как нарушают правила рифмовки (чередования мужских и женских рифм) и цезуры (у Грибоедова имеется только шесть случаев нарушения цезуры [1] и все — в пятистопных стихах; здесь нарушены цезуры в шестистопных):

Хлестова. А это что за чучело? Скажи, кто он?
Софья. Натальи Дмитриевны муж, Платон Михайлович.
Хлестова. А! знаю. — Здравствуйте! Супруга
уж верно здесь: вы неразлучные два друга.
Нат. Дм. Я кланяюсь, вы не всмотрелись.
Не мудрено, глаза под старость пригляделись.
Ну вот так парочка! По чести загляденье!..
и т. д.

---

[1] По счету издания «Академической библиотеки» (Спб., 1913, т. II) это стихи действия второго — 21, 22, 149, 291, 292 и действия третьего — 219.

Во исправление филологических приемов (которые обыкновенно сводятся к текстовому сопоставлению цитат из обследуемого и подлинного произведений автора) искали каких-нибудь новых методов. В общем эти новые методы сводятся к наблюдению *незаметных* элементов текста, которые являются результатом бессознательного навыка автора. Эти явления можно наблюдать в массовом количестве, подводить под статистический анализ, и полученные цифры могут быть показательны. Необходимо лишь изучаемое явление проверить *не только* на исследуемом авторе (и на разных его произведениях, чтобы определить пределы уклонения от нормы), но и на его современниках, наиболее к нему близких, чтобы выяснить, в какой мере наблюдения свидетельствуют о характерности изучаемого явления [1].

В развитие этих положений Н. А. Морозов напечатал в «Известиях Отделения русского языка и словесности» (т. XX, кн. 4, 1916, стр. 93—134) свою работу «Лингвистические спектры. Средство для отличения плагиатов от истинных произведений того или другого известного автора».

Основная идея его сводится к наблюдению статистической закономерности в употреблении служебных частей речи, наиболее независимых от темы произведения. Так, например, автор дает таблицы относительного употребления предлогов «в», «на» и «с» у Гоголя, Пушкина, Толстого и Тургенева. По поводу конкретных приемов Н. А. Морозова трудно высказаться, так как они не проверены на практике, а самые таблицы и диаграммы Н. А. Морозова внушают некоторое сомнение в устойчивости наблюденных явлений.

Поэтому, не отказываясь от идеи филологического анализа как средства установления автора, приходится пока искать иных путей. Эти пути заключаются во всестороннем историко-биографическом обследовании, в анализе свидетельских показаний и обстоятельств, при которых могло быть создано обследуемое произведение. Именно этот метод до сих пор давал совершенно точный ответ. Именно

---

[1] Метод этот на анализе ритма стиха мною был применен к определению авторства «Гавриилиады» и зуевского «Окончания «Русалки»». «Гавриилиада» оказалась согласованной с данными о подлинно пушкинских стихах, «Окончание «Русалки»» разошлось с данными Пушкина. См. сборник «Очерки по поэтике Пушкина» (Берлин, 1923).

этим путем, например, доказана принадлежность Пушкину «Гавриилиады», возбуждавшая в свое время сомнения исследователей вследствие отречения Пушкина от этой поэмы. Совокупность всех известных фактов заставляет утверждать, что отречение это не было искренним и само объяснялось биографическими условиями того года, когда оно был произнесено.

Особый случай, оговоренный выше, представляет разыскание авторства анонимных статей (в журналах, альманахах и т. п.). В этом случае следует придерживаться не принципа изыскания статей единого автора, а принципа «распределения» анонимных статей между участниками данного издания. Так, например, в определении статей, принадлежащих Пушкину, среди напечатанных в «Литературной газете», слишком мало обращали внимание на возможность принадлежности этих статей другим сотрудникам, например, Дельвигу, Вяземскому, Сомову и проч. Метод индивидуального «выделения» очень часто при подобных разысканиях приводил к неверному результату. Так, много не принадлежащих Пушкину статей из «Литературной газеты» было включено в собрание его сочинений Ефремовым *. В соответствующих случаях особенно необходимо выяснять круг лиц, причастных к обследуемому циклу произведений [1].

Подобно тому как необходимо бывает знать автора, необходимо также *датировать* произведение, т. е. определить время замысла и работы над текстом. Обычно мы привыкли видеть под произведениями простую дату. Так, под романом «Униженные и оскорбленные» значится 9 июля 1861 года. Такие простые даты обычно означают окончание произведения в его первой беловой редакции и лишь отчасти дают нам представление о действительном времени работы. Они могут всецело определять время создания только произведений малого размера. Однако и такие произведения очень часто создаются длительно. Так, одно

---

[1] Необходимо лишь избегать «качественной» оценки при распределении произведений. Редакторы всегда склонны преувеличивать творческие силы издаваемого автора сравнительно с силами его современников. Все, что получше, приберегается для Пушкина, все, что похуже, — для Сомова, между тем как и Пушкину случалось писать и печатать слабые вещи, и Сомову, напротив того, печатать произведения высокого качества. Не должно быть аргумента: «где тот другой, равный по силам, кто мог бы написать» и т. д.

стихотворение (перевод из А. Шенье «Покров, упитанный...») Пушкин начал переводить в 1825 году, но перевел только половину; вторую половину Пушкин перевел в апреле 1835 года, — иначе говоря, между началом и концом работы над этим переводом, насчитывающим четырнадцать строк, прошло десять лет.

Подобных простых, «анонимных» датировок следует избегать, и всегда надо стремиться к выяснению, какому именно моменту работы над произведением подобная дата отвечает.

Есть два рода датировок: абсолютная — календарная, и относительная, устанавливающая лишь, в каком временном отношении находятся два факта, который из них был раньше и который позже. При обычном способе искать всегда календарную дату второй род датировки обыкновенно упускается из виду, что приводит иногда к ошибкам. Например, некоторые стихотворения Пушкина можно датировать только относительно других. Создается некоторый цикл произведений, взаимно датируемых, но таких, из которых ни одно не имеет точно известной календарной даты. Если одно произведение цикла получает в силу каких-нибудь соображений календарную дату, то соответствующую дату получают и остальные произведения цикла. Если эта дата ошибочна, то все произведения данного цикла получают ошибочную дату.

Такие ошибочные «датировки по аналогии» не редки в изданиях Пушкина, и достаточно просмотреть хронологический список его стихотворений в разных изданиях, чтобы убедиться, как много стихотворений переносилось из одной даты в другую. При этом и в новейших собраниях сочинений Пушкина многие даты заведомо неверны.

Вот почему необходимо знать не только дату, но и основание датировки. Между тем редакторы собраний сочинений часто приводят дату, не сообщая никаких оснований к тому *. Так, много совершенно произвольных дат ввел в хронологию пушкинских произведений Ефремов *.

Обычны следующие приемы датировки: по авторским пометам (здесь опасность неверно понять помету), путем палеографического анализа рукописи, на основании упоминаемых в произведении фактов, на основании общей истории текста данного произведения и по положению автографа в тетрадях и записных книжках (в последнем случае необходимо проверить, все ли записи в тетради велись по-

следовательно и относятся ли они приблизительно к одному времени). За исключением первого, все остальные способы дают обычно лишь приближенную датировку. Полезно было бы при такой приближенной датировке все же точно указывать предельные границы, избегая таких датировок, как «около 1830 года», так как иногда это «около» может дать уклонение в один-два года, а иногда — в пять или десять лет.

Насколько неосторожно редакторы относятся к вопросу о датировке, может показать пример с датировкой стихотворения Пушкина «Русскому Геснеру».

Стихотворение это напечатано было при жизни Пушкина только один раз — в «Опыте русской анфологии» 1828 года — и долгое время было забыто. Введено было оно в собрания сочинений Пушкина Анненковым в дополнительном VII томе 1857 года по указанию Лонгинова, перепечатавшего его из «Анфологии» в «Московских ведомостях» 1856 года. Анненков поместил стихотворение в отделе «Стихотворения неизвестных годов», но, сообщая источник, допустил опечатку в дате выхода в свет «Опыта», пометив его 1822 годом.

Геннади, перепечатывая стихотворение тоже среди стихотворений неизвестных годов, заимствовал дату у Анненкова, сопроводив ее вопросительным знаком: «(1822?)». Ефремов в 1880 году распределил все стихи Пушкина под определенными датами [1]. Стихотворение попало под 1822 год. В примечании имеется ссылка на «Опыт русской анфологии» с той же неверной датой. Так как наиболее известным Ефремову идилликом 20-х годов был В. И. Панаев, то стихотворение получило помету: «[В. И. Панаеву]». Далее в примечаниях дата «Анфологии» исправляется на 1828 год.

Но так как редакторами забыто, на каком основании датировано стихотворение, то оно продолжает фигурировать под 1822 годом. Под тем же годом значится оно в издании Академии наук, где читаем (т. III, 1912, примечание, стр. 271) следующее обоснование даты: «В рукописи неизвестно, а к 1822 году отнесено Анненковым — может быть, потому, что около этого времени в письмах Пушкина

[1] Он в своих изданиях не допускал рубрики «неизвестных годов». Для этого многие произведения он датировал совершенно наобум, лишь бы втиснуть их в тот или иной год.

упоминается имя «знаменитого» Панаева, «Идиллии» которого изданы в Спб., 1820».

Между тем Анненков никогда не относил этого стихотворения к 1822 году и с именем Панаева его не связывал. Да и имя Панаева упоминается у Пушкина в письмах не в 1822, а в 1823 и 1824 годах (странное основание, чтобы датировать стихи 1822 годом).

Очевидно, дата — простая ошибка, указание на Панаева — недоказанная догадка.

Попробуем восстановить действительную дату. «Опыт русской анфологии» вышел в свет 22 мая 1828 года [1], следовательно, в этот момент стихотворение уже существовало. Книга имеет цензурное разрешение от 27 мая 1827 года. Надо полагать, что стихотворение «Русскому Геснеру» и к этой дате уже существовало, хотя бывают случаи включения в альманах отдельных стихотворений после общего разрешения книги к печати.

Далее, мы находим среди полицейских бумаг фон Фока от ноября 1827 года список этого стихотворения. На нем рукой Бенкендорфа было написано: «На Федорова» [2]. Нет никакого основания не доверять полицейским сведениям, надо лишь проверить их возможность. Б. Федорова, по роду его стихов, можно называть «Русским Геснером»; кроме того, были особые основания у Пущкина в 1827 году быть недовольным Федоровым за то, что тот напечатал без его ведома в «Памятнике отечественных муз» стихотворение «Фавн и пастушка». Пушкин собирался протестовать против этого, и сохранились его наброски протеста, где по адресу Федорова имеются намеки такого рода: «переписчик стихов г. Панаева». В конце концов Пушкин поручил Сомову печатно заявить о том, что стихи эти были напечатаны без его согласия. Под впечатлением своей досады на Федорова Пушкин мог написать на него эпиграмму, тем более что вообще относился к нему отрицательно и пренебрежительно. Таким образом, есть основания думать, что стихи написаны после выхода в свет «Памятника отечественных муз», т. е. после половины января 1827 года («Памятник» вышел в свет не позже 20 января, так как

---

[1] См. *Н Синявский и М. Цявловский*. Пушкин в печати. М., 1914, стр. 56—57.

[2] См. *Б Л Модзалевский*. Пушкин под тайным надзором. Изд. 3-е. 1925, стр. 74.

объявление о нем имеется в «Спб. ведомостях» от 21 января)[1]. Пушкин предполагал включить эпиграмму в свое собрание стихотворений. В списке стихотворений, предназначенных для издания, имеется «Идиллику». Это название вряд ли можно приурочить к какому-нибудь другому стихотворению, кроме как к «Русскому Геснеру». Список находится на черновике письма Бенкендорфу от 24 апреля 1827 года и не мог быть написан позднее августа 1827 года[2]. Путем сопоставления всех этих данных мы сужаем возможные границы написания стихотворения, причем наиболее вероятным временем является февраль или март 1827 года.

Привожу настоящий пример для того, чтобы показать, какого рода справки обычно приходится наводить для датировки стихотворения, неизвестного в рукописи.

Вообще же говоря, и в данном вопросе возможно множество случаев, требующих совершенно различных методов нахождения решения.

Композиция собрания сочинений

Три основных вопроса встают при издании собраний сочинений: вопрос объема, расположения и комментария.

Первый вопрос — объема, — когда идет речь о полных собраниях сочинений, обычно формулируется как требование *полноты*. Однако это слово далеко не решает вопроса. Прежде чем говорить о полноте, необходимо условиться, что считать *произведением*.

Нельзя говорить о том, чтобы в собрания сочинений включать *все написанное* данным автором, так как каждый пишет вещи, отнюдь не подходящие под понятие «сочинения». Можно ли в собрание сочинений Пушкина включать вексель, *написанный* Пушкиным? От собрания сочинений требуется не отвлеченная «полнота», а исчерпанность того круга написанного, который определен редактором. В этом отношении и полное и неполное собрания подчиняются одному закону: раз определив, какого рода произведе-

---

[1] Так как Пушкин был в это время в Москве, то дата еще несколько отодвигается. В «Московских ведомостях» объявление о «Памятнике» появилось 26 января.

[2] См. мою брошюру «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения», Л., 1925, стр. 111.

ния в собрание включаются, редактор обязан дать все удовлетворяющее избранному им принципу отбора. Этот принцип можно сужать, можно расширять. Мы получим разного рода собрания. Вот основные циклы, с которыми приходится иметь дело: 1) законченные произведения в тех жанрах, которыми занимался издаваемый автор, 2) незаконченные произведения в тех же жанрах и черновые наброски (сюда же относятся и планы), 3) «деловая» проза, имеющая биографическое значение, в частности письма.

Каждый из этих циклов может иметь суживающее или расширяющее объем толкование, но, раз избрав какое-нибудь толкование (на разумных, понятно, основаниях), редактор должен дать все удовлетворяющее данному толкованию.

Расхождения, замечаемые в полноте разных изданий одного автора, объясняются различным толкованием того, что подлежит включению.

Гораздо сложнее вопрос о расположении материала внутри собрания произведений.

Обычным универсальным средством расположения произведений выдвигают *хронологический* принцип. Однако принцип этот встречает и принципиальные возражения и практические затруднения в его осуществлении *.

Обыкновенно хронологический принцип мотивируют тем, что при таком расположении мы получаем творческую биографию автора. Но издание творческой биографии есть собрание документов, а не собрание сочинений. Кроме того, обычно в результате применения мы всё же не получаем творческой биографии.

В первую очередь этому препятствуют крупные произведения. Пушкин восемь лет писал «Евгения Онегина». Куда бы мы ни поместили его, он не будет хронологически соответствовать своему месту, так как за эти восемь лет Пушкиным написано множество других мелких и крупных произведений. Исходом было бы раздробление «Евгения Онегина» на части с помещением отдельных частей в разных местах, но этот абсурдный прием просто уничтожит произведение как целое.

С другой стороны, абсолютному хронологическому распределению произведений препятствует обычно недостаточность или неясность датировки отдельных произведений. Если проверить даты, на основании которых распределяются хронологически стихотворения Пушкина, то ока-

жется, что часть из них получает место по дате в автографе, часть—по времени первого появления в печати, часть—по догадке редакторов, не всегда оправдывающейся на деле.

Наконец, самое главное — это то, что хронологический распорядок, как распорядок механический, придает совершенно хаотический вид собранию сочинений. Достаточно для этого просмотреть собрание сочинений Пушкина издания Академии наук *. Законченные стихотворения беспорядочно чередуются с набросками и черновиками, мелкая лирика — с поэмами и драмами и т. п. Эта хаотичность совершенно искажает поэтический облик Пушкина. Крайним выражением абсурдного применения хронологического принципа является издание собрания сочинений Герцена под редакцией Лемке, где редактор не остановился перед тем, чтобы разбить цельные произведения на части, перебив их записочками, письмами, деловыми бумагами и т. п.

Как поправку к абсолютной хронологичности применяют обычно распределение материала по двум основаниям. Законченные произведения отделяются от набросков и вариантов, которые относятся в примечания. С другой стороны, законченные произведения распределяются по жанрам, внутри которых произведения располагаются уже хронологически. Таким списком жанров является обычно следующий: 1) лирика, 2) стихотворный эпос, 3) драмы, 4) художественная проза (распадающаяся на мелкие и крупные произведения), 5) критическая и историческая проза, 6) биографические материалы (дневники, записки и т. п.), 7) письма. Иногда к этому репертуару присоединяют еще 8) разговоры (в чужих записях), но, насколько этот отдел законен в собраниях сочинений, — вопрос спорный.

Этот список не следует считать универсальным. Тем менее универсальным следует считать порядок, здесь предписанный. Желательно при классификации произведений по жанрам в первую очередь печатать произведения главного жанра автора.

Так, было бы неправильно сочинения Л. Толстого, Достоевского и даже Тургенева начинать с их стихотворных произведений. Не совсем законно начинать сочинения Пушкина с лирики. Сам он в планах своего полного собрания сочинений на первое место ставил свои поэмы, очевидно — доминирующий его жанр *. Напрасно начинают

с той же лирики сочинения Грибоедова, которого надо печатать, начиная с «Горя от ума» *.

Но и в пределах единого жанра не всегда хронологический принцип уместен. Он не имеет *большого значения* для восприятия больших произведений, которые благодаря своему размеру не испытывают *влияния* соседних с ними произведений. Но в области лирики голая хронология часто искажает восприятие творчества писателя *. Во-первых, неприятна традиция начинать собрания сочинений с младенческих произведений. Так, у Лермонтова, прежде чем читатель добирается до его подлинно художественных произведений, ему приходится преодолевать длинную историю его ученических опытов *. Правда, как аргумент выдвигается то, что все равно собраний сочинений никто подряд не читает, а при таком расположении легче найти искомое. Но для разыскания искомого необходимы указатели, и чем больше указателей у книги, тем лучше. Расположение же материала должно быть рассчитано на условия чтения. Если же издаваемых в России собраний сочинений никто не читает, то только потому, что редакторы их строят так, чтобы сделать чтение невозможным, преследуя исключительно библиографические цели.

Во избежание того, чтобы детские произведения открывали собрание сочинений, очень часто начинают с того момента, когда писатель выступил уже в качестве зрелого художника (что вообще нетрудно бывает определить), а весь подготовительный период относят во вторую часть, в приложения.

Но и в остаточной форме хронологический принцип не должен оставаться единственным и доминирующим. Скорее это — последний принцип распределения материала, на котором останавливается редактор, когда нет никакого другого, который помог бы размещению. Но наряду с ним существует еще *принцип исторический*, который, если его не проводить с механическим педантизмом, дает обычно наиболее удобное и соответствующее подлинным текстам расположение произведений. Принцип этот состоит в том, чтобы наиболее приблизиться к тем формам издания, в которых произведения издаваемого автора появлялись при его жизни.

Нужно тщательно изучать те сборники произведений его и издания собраний, которые выпускались при его жизни, и, критически изучив их, провести применявшиеся

автором принципы сквозь посмертные издания. Таким образом, нужно по мере возможности сохранять авторские циклы (например, сборники лирических стихотворений, которые своей цельностью характерны для середины XIX века и у старшего поколения символистов). Это не значит, что нужно просто перепечатывать эти циклы в том точно виде и составе, как они появились впервые. Критическое изучение и покажет, что̀ было в построении этих циклов случайного, что̀ было вызвано техническими, цензурными или другими временными причинами и т. п.

Во всяком случае, те сборники, которыми авторы выпускали свои произведения, не следует разбивать без особой нужды.

На Западе Гюго, Гейне, Байрон издаются в составе именно тех стихотворных сборников, какие выходили при жизни поэтов. «Книга песен» Гейне, «Цветы зла» Бодлера есть законченные циклы, с которыми редакторы поступают, как с едиными произведениями. У нас это, наоборот, встречается как исключение. Мы предпочитаем не переиздавать сборников, вышедших при жизни автора, а делать из них мешанину, подчиненную хронологии *. Правда, и у нас некоторые циклы оберегаются; так, принято басни Крылова издавать в составе сборника в девяти книгах, как это печаталось самим Крыловым. Однако и здесь была попытка, сделанная в 1875 году В. Кеневичем, расположить все басни в одном общем хронологическом порядке. Впрочем, как говорит Вл. Каллаш, «хронологические выкладки Кеневича в его «Примечаниях» и изданиях основаны на ряде недоразумений» *.

Не мешало бы это помнить и по отношению к другим писателям и соблюдать цельность издававшегося ими. Хронологический принцип должен применяться лишь при отсутствии другого; кроме того, необходимо помнить, что хронологическая почва — в достаточной степени зыбкая, так как не все произведения удается датировать.

Помимо всех прочих категорий произведений, включаемых в собрания сочинений, следует учитывать наличие «сомнительных» или «приписываемых». «Приписываемые» произведения должны быть помещаемы в приложениях. Произведения, о которых заведомо известно, что приписывались они издаваемому автору неосновательно, ни в каком случае включать в этот отдел не следует. Но там, где принадлежность не опровергнута окончательно, следует прояв-

лять некоторую терпимость и включать в отдел сомнительных и такие, которые обладают небольшой вероятностью принадлежности.

Совершенно особую проблему издания представляет вопрос о комментарии. По установившемуся обычаю комментарий к произведению печатается при его тексте, так что, хотя задача комментария как будто бы и представляется совершенно независимой от задачи издания, но на деле вопрос этот возникает именно при издании. Впрочем, некоторые виды комментария имеют узкоиздательский характер, и по традиции собрания сочинений сопровождаются, например, критико-биографическим очерком об авторе, библиографическими указаниями и т. п.

Вообще комментарий при издании может быть разбит на следующие рубрики [1]:

1. Историко-текстовой и библиографический.
2. Редакционно-издательский, мотивирующий выбор текста.
3. Историко-литературный.
4. Критический.
5. Лингвистический.
6. Литературный (поэтика произведений).
7. «Реальный», или исторический.

Первый род комментария может быть широко развернут только в обширных, «академических» изданиях. Задача его — дать точную историю создания и текста издаваемого произведения. Он разделяется на две части: материалы по истории текста (разные редакции и варианты сверх текста, принятого в качестве основного) и исторический обзор создания текста. В большинстве случаев чисто издательские соображения заставляют этот отдел сжимать до одних библиографических справок об известных рукописях и изданиях, имеющих значение первоисточника, с сжатой характеристикой этих изданий и с приведением главнейших, наиболее интересных вариантов *.

Редакционно-издательский комментарий тоже обычно сжимается до крайних пределов и сводится до общей заметки о принципах, положенных в основе издания его редак-

---

[1] Что касается комментария и примечаний автора, то они для редактора представляют собою текст произведения и печатаются так, как их печатал автор, причем обращается особое внимание на то, чтобы примечания автора не смешивались с примечаниями редактора.

тором *. Мотивировать каждое разночтение возможно лишь в идеальном случае, когда редактору предоставляется неограниченное место. Однако злоупотреблять этим местом значило бы перегружать издание материалом, не имеющим значения для читателя. Впрочем, любопытно, что в русской литературе рецензий создалась твердая традиция начинать отзыв об издании классика упреком по адресу редактора за то, что он не мотивировал своего текста во всех случаях. Действительно, отсутствие подобной мотивировки чрезвычайно затрудняет работу рецензента; но отсюда еще не следует, что интересам рецензентов должны быть принесены в жертву общие интересы издания.

Историко-литературный комментарий отличается от историко-текстового тем, что второй дает внутреннюю историю произведения, первый — его внешнюю судьбу. В состав этого комментария включается и биографический момент — судьба данного произведения в жизни его автора, равно как и судьба его в общей эволюции творчества данного автора и, наконец, в общей эволюции литературы его времени. Так как комментарий, помещаемый в изданиях, носит обычно строго документальный характер, то здесь группируются сведения, характеризующие отношение автора к своему произведению, отношение к нему современников, а также то, как реагировал автор на отзывы современников. Привлекается сюда как литература критических отзывов, так и материал мемуаров, переписки автора и его современников и т. д.

Традиционным является критический комментарий, выражающийся в вводных критических статьях к произведению. Комментарий этот несколько противоречит справочно-документальному характеру издательских примечаний, а потому иногда заменяется обзором критической литературы предмета. См., например, примечания к сочинениям Пушкина в издании Льва Поливанова (М., 1887), в академическом издании Пушкина (Спб., 1902—1929), в издании Пушкина под редакцией С. А. Венгерова (Спб., 1907—1915): ср. обзоры литературы в разных изданиях серии «Академическая библиотека русских классиков».

Подобный комментарий вряд ли можно признать вызываемым необходимостью. Обыкновенно он не помогает читателю, а внушает ему определенное понимание произведения. Лучше в данном случае предоставить читателю некоторую самостоятельность и свободу.

Что касается литературного обзора, то он приближается к типу развернутой аннотированной библиографии и может иметь некоторую полезность [1].

Лингвистический комментарий в русской практике сводится к печатаемым иногда словарям «непонятных» слов, где смешиваются задачи лингвистические с энциклопедическими, так как толкуются вообще «непонятные» слова, как те, которые не принадлежат к русскому литературному языку, так и те, которые говорят о малоизвестных вещах. Если гоголевский «Миргород» сопровождается указателем «малороссийских слов», то этим указателем мы обязаны не редактору. М. И. Писарев в редактированном им собрании сочинений Островского (изд. «Просвещение», Спб., 1904) тоже дал толкования наименее известных слов. Но все это — скорей попытки «толкового» подхода к делу, а не лингвистического.

В этом отношении совершенно обратно обстоит дело на Западе, например во Франции, где в издании классиков в первую очередь выступает лингвистический комментарий, включающий грамматику языка издаваемого автора и словарь со ссылками на те места текста, где эти слова встречаются. Так издавалась, например, серия издательства Hachette «Les Grands écrivains de la France» (в 90-х годах XIX века), где главная часть комментария, занимавшего отдельные тома издания, посвящалась грамматике и словарю. Этот же комментарий, но в несколько облегченной форме, присутствует в школьных изданиях французских классиков. Комментарий этот французские редакторы дают в приложениях, в то время как те справки, которые у нас являются главным содержанием комментария, даются под строкой на тех же страницах, что и текст произведения.

К лингвистическому комментарию примыкает и комментарий литературный, под которым я разумею анализ поэтики произведения, в частности, например, стихосложения и т. п.

Как и лингвистический комментарий, подобного рода комментарий нормально в русских изданиях отсутствует. Как на исключение можно указать на издание Пушкина под

---

[1] В 50-х годах XIX века П. Перевлесский предпринял серию «избранных сочинений», к которым он присоединял, по возможности исчерпывающе, литературу об издаваемом авторе. См. его издания Тредиаковского (Спб., 1849), Кантемира (Спб., 1849), Фонвизина (Спб., 1858).

редакцией С. А. Венгерова (Спб., 1907—1915), где языку посвящена статья Будде, а стиху — Брюсова. Но издание Венгерова преследовало совершенно особые (неосуществленные и, может быть, неосуществимые) цели — быть Пушкинской энциклопедией. В этом отношении оно не может быть сопоставлено ни с одним из других изданий, как по обилию материалов, так, к сожалению, и по их случайности и бессистемности: вместо издания сочинений Пушкина у Венгерова получилось шеститомное собрание статей о Пушкине *. Тексту Пушкина в нем уделено сравнительно мало внимания (это отчасти объясняется тем, что издание осталось не законченным: предполагавшийся VII том должен был восполнить те дефекты, которые издание имеет в области текста).

Последняя категория комментария — это категория трудно разграничиваемого реального и исторического комментария, задача которого — дать сведения о вещах и лицах, упоминаемых автором.

Эта категория комментария — самая ответственная и требующая наибольшего критицизма *. Задача его — поставить читателя в условия того идеального слушателя, к которому обращался поэт, и сообщить ему необходимые сведения, которые предполагал автор известными своему читателю. По большей части это те сведения, которые в свое время были достаточно общеизвестны, но в настоящее время забыты. Это — сведения о современных автору лицах и событиях.

Обычно предполагается, что подобного рода комментарий нужен только в случае издания исторических документов, писем, дневников и т. п., которые просто оставались бы непонятны и загадочны без комментария этого рода. Однако это неверно. Достаточно вчитаться внимательнее в любой русский роман середины XIX века, чтобы убедиться, как тесно он связан с окружающей его общественной обстановкой, как он откликается на целый ряд современных ему фактов, ныне являющихся достоянием историка. Без этих сведений невозможно установить точный смысл текста, и, не располагая ими, читатель рискует совершенно неверно воспринять произведение, пропустить без внимания множество намеков, иногда существенно изменяющих освещение отдельных положений романа и характеристику отдельных его лиц. Автор рассчитывает на близкую ему аудиторию. Комментатор обязан широкую аудиторию

позднего читателя поставить в условия этой близкой автору аудитории.

Таким образом, задача комментатора — не историческая (говорить о вещах, упоминаемых автором), а толковая (установить точный смысл комментируемого текста). Комментатор никогда не должен упускать из виду интересов понимания объясняемого произведения. В идеальном случае это должно быть единственным предметом комментария, и если, например, комментатора останавливает имя Бомарше в произведении Пушкина, то он никоим образом не должен останавливаться на вопросе, кто такой был Бомарше, а говорить лишь о том, что̀ имел в виду Пушкин, упоминая здесь данное имя. Однако легко убедиться, что это — случай идеальный. В действительности почти невозможно строить комментария, целиком направленного к толкованию неясного места. Вводимые имена и лица сами по себе начинают привлекать к себе внимание, появляются, так сказать, вторичные центры интереса, помимо толкуемого текста. Ведь невозможно оперировать в комментарии именем того же Бомарше, если читатель может не знать ничего о том, кто такой Бомарше. Если по отношению к Бомарше особенного комментария не потребуется, так как общие сведения о нем можно найти в любом словарьке, то другие, менее известные имена могут приобрести значение такого неизвестного, которое требует разъяснения. Появляется необходимость в, так сказать, комментарии к комментарию, во *вторичном* комментарии. Дело такта комментатора — не перегрузить вторичным комментарием своих пояснений и больше думать о комментируемом тексте, чем о предмете комментария. Привычно слышать жалобы на непомерный комментарий, часто сопровождающий очень краткий текст автора. Но дело обыкновенно не в размере. Можно написать много и кстати и — наоборот — мало и некстати. Недостаток комментария, вызывающего жалобы, в том, что он насквозь вторичен. У нас вошло в традицию делать сводки всего известного об упоминаемом имени, не касаясь вопроса, разъясняет это изучаемый текст или нет.

Другой недостаток, обычный в комментарии, — это его сниженность. Комментатор, увлекаясь, начинает писать о предметах общеизвестных.

Здесь нужно иметь в виду, что комментарий не может опускаться ниже какого-то культурного уровня, а именно

того культурного уровня, какой необходим для общего понимания читаемого произведения. Очень опасно направлять книгу в тот круг, для которого она трудна и непонятна. С другой стороны, комментарий не может заменить общеобразовательную школу, комментатор должен давать только те частные сведения, которые могут оказаться не известными читателю, вообще подготовленному.

При соблюдении этих условий комментарий не покажется читателю назойливой помехой и не будет препятствовать чтению.

Необходимо отметить, что помимо имен и вещей комментатор должен вскрывать литературные цитаты и указывать их источник. Цитаты могут быть явные и скрытые: автор может просто в кавычках привести чужие слова, может их дать в качестве своих — в надежде, что читатель сам поймет, что в действительности здесь цитата. Правда, в случае скрытой цитаты очень трудно наметить границу, где кончается цитата и начинается заимствование, т. е. перенесение чужого материала в другую обстановку, но уже не в качестве чужого, а в качестве органического составного нового произведения. Здесь комментарий, выясняющий происхождение отдельных мест, слов и положений, может превратиться в изучение литературных влияний, замечающихся в издаваемом произведении. Это тоже иногда полезная задача комментария, но существенно отличная от реального и исторического комментария.

В заключение остановлюсь еще на одном вопросе, всегда занимающем редактора. У нас принято придавать орфографии больше значения, чем она имеет на самом деле. Обычно не совсем точно разграничивается понятие орфографии и языка. Правда, при нашей привычке к письменной речи представления начертательные присутствуют в нашем сознании, но, насколько они поверхностны, знает все наше поколение, переучившееся со старой орфографии на новую. Переучившись, мы нисколько не изменили нашего языкового мышления. С другой стороны, необходимо учесть, что, сохраняя правописание, мы никоим образом не сможем сохранить всех языковых деталей, передаваемых этим начертанием. Так, буква «г» для Тредиаковского только в слове «гусь» звучала так, как она звучит в современном литературном языке. Если мы сохраняем старую орфографию, то мы бессильны сохранить старое произношение, которое менялось при неизменной орфографии.

Вот почему только в очень специальных и документальных изданиях необходимо сохранять орфографию подлинника, вообще же ничто не препятствует тому, чтобы ее модернизировать. Сами авторы относились к этому с большим равнодушием. Так, Пушкин писал по-старому «щастье», а печатал по-новому «счастье».

Единственно, чего надо остерегаться в модернизации, — это модернизировать вместе с орфографией язык (как обычно поступают корректоры) и заменять общими начертаниями те, которые у данного автора рассчитаны на то, чтобы отличаться от общего правописания. Так, необходимо точно соблюдать заведомо неграмотные начертания в письмах героев и т. п.

С другой стороны, полезно сохранять в современной орфографии (с соответственным изменением системы знаков) дифференциальные приемы орфографии автора. Так, наиболее общим случаем является старое начертание слов «все» (мн. число, через «ять») и «всё». Писатель, рассчитывающий на старую орфографию, свободно писал это слово, не заботясь о том, чтобы контекстом указать, какое именно слово им употреблено. Если мы в новой орфографии будем безразлично употреблять для обоих случаев начертание «все», то тем самым создадим ряд недоразумений и смешений. Спасением из положения едва ли будет, если мы в «сомнительных» случаях будем писать «всё». Этим способом мы можем заставить читателя прочесть «всё», когда контекст подсказывает «все»; но никак не удастся заставить прочесть «все», если по контексту вероятнее оказывается чтение «всё». Глаз читателя, привыкший в начертании «все» видеть «всё», здесь именно так и прочтет, и читатель не обязан догадываться, что в данном случае ему необходимо делать грамматический разбор и обнаруживать, что данное место «сомнительное», и потому начертание «все» в *данном* случае имеет дифференциальное значение.

При всем том необходимо, понятно, условиться на какой-нибудь хронологической дате, ранее которой модернизация орфографии недопустима (где-то около Ломоносова, например).

Так, неудобно печатать Нестерову летопись по новой орфографии. Но так же неудобно было ее печатать (а это случалось) по гротовской орфографии второй половины XIX века, которая по отношению к предшествовавшим

ей орфографическим системам была не менее «новой», чем современная.

Вообще, необходимо различать так называемую старую орфографию и орфографию подлинника. Старая орфография есть орфография, установившаяся в конце XIX века и во многом отличающаяся от более ранних орфографических систем. Вообще говоря, большее или меньшее единство правописания в русских изданиях наблюдается только со введением во всеобщее руководство грамматики Я. К. Грота, причем на общей основе этой грамматики разные издания применяли разные орфографические правила.

Что же касается русской практики середины XIX века, то каждый журнал применял свою орфографическую систему. Так, например, «Русский вестник» оставлял приставки «из», «воз», «низ», «раз» неизменными и печатал «разказъ», «изчерпать» и т. п. В пунктуации этот журнал отличался тем, что во многих случаях, где ныне принято ставить запятые, он знака не ставил (например, перед «что»; ср. французскую систему знаков) и т. п.

История русской орфографии в значительной степени связана с историей русской журналистики. По мере того, как закрывались одни журналы и основывались другие, менялась господствующая в русском обществе орфография.

Наблюдаются колебания орфографии и теперь; так, во многих изданиях разделительный знак «ъ» заменяется, вопреки правилам, апострофом «'». Эта замена получила такое распространение, что стали изготовлять линотипы без «ъ», вынимать «ъ» из пишущих машинок и т. д. В настоящее время это самочинное изменение орфографии изживается.

Принимая во внимание изменчивость орфографии в разных изданиях, необходимо учитывать орфографию автора как некоторую систему, которая может совпадать с наличными орфографическими системами, но может и не совпадать. В каждой из подобных индивидуальных систем необходимо учитывать степень ее *устойчивости*, т. е. наличие тех или иных колебаний. С устойчивостью не следует смешивать *твердость* автора в его собственной системе орфографии, т. е. количество описок, ошибок по незнанию и тому подобных дефектов внимания и знания. Нетвердая орфография лежит на границе безграмотности, неустойчивая свидетельствует о множественности влияний различных орфографических систем. Неустойчивость орфографии мож-

но сравнить с произношением коренного русского, пожившего в разных местностях России и сохранившего в речи следы разных местных говоров. Нетвердая орфография подобна неправильному произношению иностранца.

При изучении текста старого автора следует выбирать между общепринятой современной орфографией и орфографией подлинника. Вопрос, поставленный в такой форме, решается различным способом в изданиях разного типа.

В Западной Европе даже в научных изданиях легко допускается модернизация орфографии. Так, во Франции постоянно применяют правописание, в основе введенное академическим словарем 1835 года, к передаче текстов более ранних и написанных в оригинале по более старой системе. Между тем совокупность орфографических новшеств, введенных во французское правописание начиная с конца XVIII века, сильно изменила общий характер письма, коснувшись наиболее употребительных форм («savoir» вместо «sçavoir»; imparfait через «ai» вместо «oi», например: «avait» вместо «avoit» и т. п.). Точно так же в Германии часто модернизируют старое правописание (например, заменяют старые «y» буквой «i», старые «th» простыми «t» и т. п.) [1].

У нас в России относятся к вопросу воспроизведения подлинной орфографии с большей педантичностью, чем на Западе.

Однако следовало бы ограничить сохранение орфографии подлинника только областью чисто научных изданий.

Для изданий общего типа следует считать допустимой модернизацию орфографии с сохранением имеющих значение особенностей оригинала *. Кроме того, необходимо установить некоторый хронологический предел, и произведения, появившиеся раньше этого предела, передавать исключительно в орфографии подлинника. Предел этот намечается где-то в XVIII веке.

В случае, когда представляется необходимым воспроизведение подлинной орфографии оригинала, могут быть разные решения вопроса. Так, издания документов воспроизводят оригинал буквально, со всеми описками и ошибками. Иначе обстоит дело, когда издается произведение, а

---

[1] В Германии помимо вопроса об орфографии имеет значение еще вопрос шрифта. Некоторое время было принято художественные произведения печатать готическим шрифтом, оставляя общеевропейский (антиква) для научных изданий.

не документ; в этом случае воспроизводить можно только орфографическую систему подлинника, но вовсе не особенности рукописи или книги, и необходимо исправлять описки, опечатки и тому подобные дефекты.

Таким образом, воспроизведение орфографии подлинника вовсе не есть *буквальная перепечатка* подлиника. Это воспроизведение требует предварительного критического изучения подлинника для установления системы его орфографии. При воспроизведении произведения тем законнее отступления от оригинала, чем менее твердой является орфография автора (так, бесцельно было бы издание сочинений Кольцова в орфографии автора, весьма нетвердой и неустойчивой). Тем не менее редактором должны быть учтены все показания авторской орфографии и пунктуации; следует решительно избегать простой «выправки» оригинала по школьным правилам.



ПРИЛОЖЕНИЯ

Проблема издания есть цель текстологии. Возникает вопрос о типах издания; они различны. У нас есть два типа: академическое и популярное; к сожалению, отсутствует третий тип изданий — учебный (прокомментированный для средних школ и вузов).

Академическое издание адресуется к исследователю. Оно в некоторой степени упускает из виду момент простого чтения, у него задача изучения.

Академическое издание — это подготовка популярного издания.

Популярное издание обращено к читателю; из него изъято все, что нарушает художественное восприятие произведения. Это истинное издание.

Из лекции, читанной в конце 1952 года аспирантам и сотрудникам Института русской литературы Академии наук СССР.

ТЕОРИЯ ТЕКСТОЛОГИИ *

Теоретическое изучение вопросов текстологии велось в какой-то степени и прежде, но это были по большей части случайные экскурсы в эту область, вызывавшиеся не столько собственными интересами проблематики, сколько конкретными частными поводами. Так, в предисловиях к отдельным изданиям и к отдельным томам академического издания мы встречаем различную формулировку текстологических проблем в порядке мотивировки издания. То же самое мы находим в протоколах Комиссии по изданию сочинений Пушкина при Академии наук. Некоторый материал дают рецензии на издания, полемика между редакторами изданий. Особенно в этом отношении надо отметить спор о лицейских стихах, возникший вокруг первого тома академического издания, — спор, в котором ведущую роль играл В. Брюсов.

В настоящее время проблемы текста представляются как некоторая практическая отрасль филологии, имеющая собственный интерес, обладающая собственными методологическими приемами и имеющая своих специалистов.

Новая литература по текстологии начинается с работ Модеста Гофмана. Эти работы в свое время вызвали резкую полемическую реакцию. Ошибки автора обсуждались с большой горячностью и страстностью, на которую вызывал декларативный тон автора и резкость его собственной полемики против текстологических приемов прежних издателей Пушкина. В настоящее время, когда страсти улеглись, работы Гофмана можно оценивать объективно, не подвергая себя опасности вести одностороннюю полемику. Эти работы интересны для нас не только потому, что отражают личные взгляды Гофмана, но и потому, что опре-

деляют направление текстологических исследований Пушкинского дома, в котором Гофману одно время принадлежала ведущая роль.

Пафос Гофмана заключался в разрушении всего старого, дореволюционного пушкиноведения. Наука о Пушкине создавалась заново. Гофман решил положить фундамент новой науке. Этим объясняется и вызывающий титул книги «Первая глава науки о Пушкине» (два издания, оба 1922 года). И в своей брошюре Гофман является глашатаем того направления, которое можно было бы назвать младопушкинизмом.

Основная идея книги Гофмана проста: в основе изучения Пушкина должен лежать строго установленный текст (канонический, по неудачному, но популярному словоупотреблению). Поэтому первая задача — установить текст. В этой постановке вопроса было много полемического, направленного против музейно-архивного направления старого пушкинизма, выдвигавшего на первый план биографические изыскания.

В области изучения текста Гофман восставал против дилетантизма предшествующих редакторов. Обладая большим текстологическим опытом, Гофман подкреплял критику приемов Морозова и других рядом интересных и тонких замечаний, которые остаются справедливыми до настоящего времени.

Однако для общих концепций его характерен эмпиризм, роднящий его с текстологами старого призыва. Для Гофмана не существует особых текстологических проблем, возникающих из существа дела, из телеологии установления текста. Все проблемы ставятся как приемы практического разрешения задачи о передаче документа. В основе такой постановки вопроса лежит предпосылка о непоколебимой подлинности самого документа, и все сложные моменты критики текста принижаются до вопросов о технике передачи документа.

Вообще, для Гофмана характерна категоричность аргументов и бескомпромиссность решений. Для него очень характерно рассуждение на тему о принадлежности произведения и способах его установления. Если в пользу принадлежности говорит совокупность хотя и сильных, но не абсолютных доводов (а Гофман верит в абсолютные доводы), Гофман предпочитает отрицание, так как отрицание, как бы маловероятно оно ни было, для него предпоч-

тительнее, чем не до конца доказанное утверждение. Совокупность аргументов на него не действует: «обыкновенно забывают простейшее математическое правило, по которому сумма неизвестных величин будет также неизвестной величиной» («Пушкин. Первая глава науки о Пушкине», 2-е изд., стр. 127).

На свою беду Гофман апеллирует к математике, которая совсем иначе расценивает влияние многократности независимых свидетельств. Но и без всякой математики понятно, что в вопросах текста требуется некоторая гибкость, исключающая прямолинейные и бесповоротные решения. Стремление к объективной точности и к осязательной аргументированности привело Гофмана к некоторой грубости в трактовке наиболее сложных вопросов текстологии и пагубным образом отразилось на его практических опытах в деле редактирования.

Дурной объективизм заставил Гофмана в качестве мнимо «субъективных» элементов устранить из круга текстологических проблем все вопросы, связанные с идеологической природой публикуемого объекта, в частности с элементами, определяющими его как эстетическую ценность. Все это с точки зрения Гофмана «субъективно» (причем Гофман сознательно упускает разницу между субъективным и необщезначимым, не ведая, вероятно, что и в области точных наук процветают без всякого подозрения в их правомочности субъективные методы наблюдения). Между тем задача текстолога не была бы выполнена, если бы он, изучая объект, не учел его специфических черт; а для художественного произведения наиболее специфическим является социально обусловленное восприятие его как объекта художественного. Поэтому у Гофмана мы найдем лишь те рецепты, которые справедливы для издания любого документа, хотя бы дипломатического характера. Лишь под влиянием собственного опыта, вне зависимости от общей концепции, он высказывает ряд утверждений, выходящих за пределы объективизма.

В область, ближайшим образом нас интересующую, Гофман вносит много ценных поправок в дилетантские приемы предшественников, главным образом протестуя против широко практиковавшегося соавторства редакторов, вносивших много необоснованного своего в черновики Пушкина. Но наиболее трудные вопросы критики текста Гофман или игнорирует, или решает несостоятельно.

Иной характер носит книга Г. Винокура «Критика поэтического текста» (Москва, ГАХН, 1927). По относительному количеству примеров из пушкинского стихотворного текста книга эта заслуживает упоминания в обзоре пушкинианы.

В противоположность эмпирической установке Гофмана Винокур подводит методологическую основу под вопросы текстологии.

Книга Винокура построена полемически. Он отправляется отчасти от работы Гофмана, отчасти от моих работ, посвященных тому же вопросу (разбор работ Гофмана в альманахе «Литературная мысль», сб. 1; «Новое о Пушкине» и брошюра «Пушкин», 1925).

Ценность работы Винокура в том, что он не довольствуется разбором ошибок своих предшественников, но выводит вопрос за пределы узкой «специальности» редактора и указывает на его широкое филологическое значение. Оставляя в стороне, насколько прочна методологическая позиция автора, отмечу, что проблема «субъективизма» в редактуре им разрешена очень удачно. После его работы нельзя более отмахиваться от «смыслового, эстетического или психологического» редакционного метода, как делал это во времена оны один из академических редакторов.

Винокуром указано на значение критического отбора разночтений и выбора основного текста. Он достаточно подробно останавливается и на значении композиции издания, особенно для случая собрания стихотворений. Можно автора упрекнуть только в одном: он недостаточно учитывает реальные условия издания, когда редактору приходится руководствоваться не единым идеальным планом, какой рисуется в работе Винокура, а компромиссным решением, примиряющим интересы издательские, запросы разносоставного читателя и т. п.

К сожалению, выполнение единого плана сузило бы круг обслуживаемых потребителей до нерентабельного тиража книги. Выпуск собрания сочинений считается таким событием, которое рассчитывается на большой срок и на широкий и разнообразный круг читателей. К сожалению, и то и другое имеет свои отрицательные стороны, влияя обезличивающим образом на построение издания и лишая его единства. Надо также учитывать творческую роль *единого* редактора.

Уже после выхода в свет книги Винокура появилась моя

работа «Писатель и книга», имеющая характер справочника или популярного курса. В ней, естественно, отведено много места проблемам пушкинского стихотворного текста.

На этом заканчивается серия методологических работ.

Трудно учесть действительное влияние этой литературы на практику изданий. То, что появилось после 1928 года, не слишком говорит в пользу такого влияния. Редакторы предпочитают работать по старинке, на личном опыте изживая ошибки, характерные для редакторского эмпиризма.

ОБ ИЗДАНИИ КЛАССИКОВ *

Широкая программа издания собраний сочинений классиков сопряжена с большой ответственностью за выполнение поставленной задачи. Необходимо с самого начала выработать ясную программу работ, сделать необходимые выводы из большого опыта, внести в издания принципы некоторого единства, точно определить самый тип изданий и формулировать те требования, какие надо предъявлять к подобным изданиям, а следовательно, и к работе осуществляющих эти издания редакторов-текстологов.

Между тем в прежней практике Гослитиздата замечалось отсутствие плановости и единого наблюдения. Это отражалось не только на собственных изданиях Гослитиздата, но и на изданиях областных издательств, усердно подвизавшихся в деле выпуска классиков и обычно перепечатывавших тексты из книг Гослитиздата.

Достаточно взглянуть на серию однотомников, чтобы убедиться, что каждый из них сделан по своему собственному плану, нисколько не оправдываемому своеобразием литературного наследия того или иного писателя. Получается впечатление, что отдел классиков Гослитиздата ограничивался заключением договоров с отдельными редакторами, не инструктируя их, не предъявляя к ним никаких требований и предоставляя им право действовать по своему усмотрению.

Впечатление разнобоя создается первыми страницами однотомников. Возьмем для сравнения однотомники Гоголя (1947), Островского (1947), Горького (1946), Белинского (1949), Пушкина (1948), Гончарова (1948), Салтыкова-Щедрина (1946).

В большинстве случаев на обороте титула указывается, какой текст принят в данном издании. Однако в однотомниках Островского, Белинского и Гоголя это указание отсутствует[1]. Обращаясь к этим справкам, мы узнаем, что в большей части случаев однотомники являются перепечаткой текстов одного какого-нибудь издания. Однако в других случаях (например, в сочинениях Гончарова) производился пересмотр текста. Очевидно, Гослитиздат и в данном вопросе предоставлял решение редакторам. Интересы читателя не принимались в расчет, и ему предлагалась на равных основаниях перепечатка с заведомым сохранением всех опечаток избранного издания и текст, критически проверенный.

Из семи названных однотомников в четырех имеется вступительная статья, в трех (Гоголь, Гончаров, Горький) никаких вступительных статей нет. Возникает вопрос: считает ли издательство необходимым включение подобных статей в однотомники? В однотомнике Гончарова некоторой заменой вступительной статьи являются даты жизни, помещенные после текста. Но такие же даты имеются в однотомнике Белинского, снабженном обширной вступительной статьей. Почему даты жизни Гончарова интереснее для читателя, чем даты жизни Гоголя, — непонятно.

Обращаясь к тексту этих изданий, мы сразу замечаем разнобой во внешнем оформлении. Ряд однотомников имеет колонтитулы, другие их не имеют, что затрудняет пользование ими.

Характер сносок и по содержанию и по оформлению изменяется от издания к изданию. В некоторых томах оговариваются примечания редактора и оставляются без оговорок примечания автора, в других — наоборот, оговаривается автор и не оговаривается редактор. В одних случаях пояснения отдельных слов отнесены в конец книги, а в тексте стоит цифра (Салтыков-Щедрин), в других примечание дается в сноске на той же странице. Иногда пояснения даются сзади текста, без отметки в тексте поясняемых мест (Белинский), в большинстве случаев никаких пояснений не дается.

---

[1] Указания эти делаются довольно небрежно. Например, в однотомнике Пушкина делается ссылка на какое-то издание в «XVII томах». Между тем ряд текстов этого издания не совпадает с текстами указанного (хотя и неточно) академического издания.

Главное содержание сносок — переводы. Иногда эти переводы сопровождаются указанием на язык, с которого они сделаны, иногда такие указания отсутствуют. В Островском переводятся только те слова, которые в тексте даны в орфографии их языка (латинскими буквами), а если иностранная фраза написана русскими буквами, она оставляется без перевода. В Гоголе переводятся и фразы, писанные русскими буквами. В Гончарове перевод иностранных названий или цитат сопровождается краткой справкой (хотя и непоследовательно), в Островском этого нет. Таким образом, читатель «Обрыва», встретив итальянскую фразу, не получает перевода, но узнает, что это слова арии Розины (Гончаров, стр. 457), а читатель «Бешеных денег» находит одни переводы всех итальянских фраз в репликах Кучумова, не имея указаний, что всё это обрывки популярных оперных арий (что для Островского было бы важнее, так как это характеризует персонаж, а у Гончарова разъяснено в тексте, что речь идет об арии; см. Островский, стр. 290 и след.).

Ясно, что отдел классиков не подумал о таких «мелочах», предоставив всё самотеку. А ведь огромные тиражи изданий, казалось бы, могли заставить обдумать каждую деталь.

Что делается после текста автора в примечаниях редактора — не стоит и оговаривать. Здесь каждый редактор распорядился совершенно по-своему.

Это свидетельствует об отсутствии наблюдения, о том, что отдел классиков не подвел итоги накопившемуся опыту, не подумал о придании однотомникам какой-то системы, какого-то рационального способа в разрешении отдельных вопросов.

Могут сказать, что всё это внешние, «технические» вопросы. Но они свидетельствуют, что и внутреннего единства в этих изданиях нет, и основные вопросы так же мало продуманы, как и эти «мелочи».

* * *

Большой план издания классиков вызывает необходимость в точно разработанных типах изданий. И все мелочи, и все крупные вопросы можно предусмотреть и привести к единству. Это единство не следует понимать как штамп, стандарт, обезличивающий разные издания. Конеч-

но, индивидуальные особенности разных писателей должны получить свое отражение в изданиях. Поэтому не может быть одной общей инструкции по изданию всех классиков. Каждый автор должен получить свою инструкцию: только тогда можно будет предусмотреть все особенности, все индивидуальные трудности, которые возникают при издании того или иного автора. Нельзя, например, Радищева издавать по орфографической инструкции, написанной для издания сочинений Горького. Нельзя для басен Крылова принять ту же композицию, что и для стихотворений Лермонтова. Разные писатели требуют комментария разного типа и т. п. Однако издательство вправе указать, *что* от этих инструкций надо требовать, *какие* вопросы должен поставить перед собой и разрешить редактор издания. Если речь идет об издании, осуществляемом коллективно, инструкция должна быть разработана особенно подробно. Что же касается некоторых вопросов оформления, то их можно разрешить раз навсегда, не заставляя редакторов проявлять свою творческую индивидуальность в разрешении таких «вопросов», как-то: ставить ли сокращение «Ред.» в скобки, или нет.

Перед редактором собрания сочинений классика встает ряд требующих разрешения вопросов:

1) композиция издания, т. е. отбор и расположение произведений печатаемого автора;

2) текстологическая подготовка;

3) орфографическое оформление;

4) полиграфическое оформление;

5) аппарат (статьи, примечания, библиографические справки и пр.).

Далеко не все вопросы с разной остротой встают перед редактором. Так, вопросы композиции носят более индивидуальный характер. Природа литературного наследия каждого автора диктует особую форму отбора и группировки произведений. Здесь менее всего следует предписывать общий шаблон. Так, если, например, для некоторых писателей удобен общий хронологический поток, то для других он неприменим (басни Крылова, повести Гоголя и др.) и, во всяком случае, этот принцип нельзя доводить до абсурда, как это было сделано в свое время редактором сочинений Герцена [Лемке]. Законно спросить: чем вызвано то, что в однотомнике Горького его стихотворения помещены в общем потоке с прозой?

Распределение по жанрам (лирика, поэмы, драмы, повести, романы, статьи, дневники, письма) тоже не должно быть шаблонизировано. Нет неподвижных жанров, и не следует ко всем писателям применять одну мерку и одинаковую последовательность самих жанров. Так, например, не всякого писателя следует издавать, начиная со стихотворных произведений (даже когда это, как часто бывает, является особенностью его юношеского творчества: если избирается в качестве основного жанровый, а не хронологический порядок, то нельзя последовательность жанров подчинять мотивам хронологической последовательности, и т. п.).

Однако издательство должно требовать от редакторов изданий (в особенности коллективных), чтобы существовал в распоряжении редакции полный список всех произведений, входящих в издание, даже самых мелких, с точным решением вопроса, куда будет отнесено какое произведение, кому оно будем поручено и т. д.

Композиция многотомных изданий связана и с техническим требованием приблизительного равенства томов, а потому требует подсчета объема. При этом, если в издании соединены прозаические и стихотворные тома, то подсчет объема с самого начала требует разрешения вопросов технической редакции: объем книги может быть различным в зависимости от формата (при переходе на малый формат стихотворная строка в большинстве случаев остается одной строкой, в то время как в прозе количество строк для одного и того же текста пропорционально возрастает), от характера верстки (для крупных текстов печатание произведений в подбор или с новой полосы почти не отражается на объеме, в то время как для мелких произведений это дает значительную разницу) и т. п.

Из этого явствует, что вопросы композиции должны решаться во взаимодействии литературной редакции и полиграфических работников, и такой тесный контакт между представителями литературной редакции и полиграфистами должен быть постоянным в решении почти всех вопросов издания.

Общие нормы и требования возможны в разрешении текстологических вопросов.

Существует распространенное мнение, что текстологическая исследовательская работа имеет свой резон только в больших, «академических» научных изданиях. В популяр-

ных изданиях это часто признается несущественным: редактор может ограничиться перепечаткой «хорошего» издания. Эта точка зрения требует решительного отпора. Вопросы выбора текста гораздо существеннее в массовых изданиях, чем в изданиях научных, где приведены все варианты и разночтения и где самое издание предназначается для человека, имеющего подготовку и время разобраться во всяких разновидностях текстовой подачи одного произведения. В научных изданиях проблема выбора текста отступает перед проблемой истории текста. Редактора научного издания интересует довести до читателя, как изменялся текст произведения от одной стадии работы автора до другой, и для него не так важно, что находится в основном тексте и что в разделе «других редакций и вариантов», лишь бы вопрос текстовой эволюции произведения был вполне и точно документирован.

Читателя массового издания интересует (за редкими исключениями) произведение не как процесс творческой жизни, а как единый результат создания автора. Массовое издание дает «окончательный» текст, не показывая, в результате каких поисков автора этот текст явился и к какой стадии его творческой работы этот текст принадлежит. Поэтому ответственность за подобный текст весьма возрастает. Эта ответственность должна быть осознана и не обезличена тем, что редактор прячется за коллектив или за марку другого издания. Да и во многих отношениях научное издание не всегда отвечает заданиям массового, и часто перепечатка научного издания без критического пересмотра имеет нежелательные результаты. К чему, например, в однотомнике Салтыкова-Щедрина напечатан документ с указанием под строкой, что было зачеркнуто автором в автографе (стр. 99—102)? Для чего нам знать, что Салтыков сначала написал «найдены», а потом исправил «усмотрены», зачеркнул «могу сказать» и написал «утверждаю»? И в том же издании отсутствуют интереснейшие варианты к остальным текстам, потому что редактор и не ставил задачей давать эти варианты. Произошло же это недоразумение именно потому, что механически, без критического пересмотра, перепечатан текст академического издания. Можно было бы привести несколько примеров неосторожной перепечатки научных изданий, сделанных в изданиях, предназначенных для массового читателя (в том числе и школьника).

Редактор отвечает перед каждым своим читателем. Поэтому большой тираж повышает его ответственность за выработку и выбор окончательного текста.

Программа изданий классиков Гослитиздатом должна выработать такой тип издания, который бы допускал в дальнейшем массовые перепечатки (в частности, в областных изданиях), без дополнительных затрат на текстологическую редактуру. Но для этого недостаточно административного распоряжения. Необходимо завоевать доверие и высоко поднять авторитет предпринимаемых изданий.

А такова ли практика прежних изданий Гослитиздата?

К сожалению, совершенно иная. Достаточно сказать, что Гослитиздат постоянно давал различные тексты классических произведений, изданных в близкое одно к другому время, но выработанных разными редакторами. Так, расходятся довольно значительно тексты «Горе от ума» в изданиях под ред. Н. К. Пиксанова и В. Н. Орлова. В 1947 году Гослитиздат выпустил «Капитанскую дочку», текст которой дан с сокращениями, произведенными цензурою Николая I. В 1948 году, в однотомнике, дан текст без цензурных сокращений. Текст этот находится в академическом издании 1928 года и не был новинкой и для 1947 года. Вот пример такого сокращения. В издании 1947 года на стр. 35: «Скажу коротко, что бедствие доходило до крайности». В однотомнике, стр. 634: «Скажу коротко, что бедствие доходило до крайности. Мы проходили через селения, разоренные бунтовщиками, и поневоле отбирали у бедных жителей то, что успели они спасти».

Впрочем, и в однотомнике не все цензурные пропуски восстановлены, несмотря на уверения редактора, что он печатал по академическому изданию. На стр. 605 напечатано: «...не мог добиться, чтобы все они знали, которая сторона правая, которая левая». Между тем в академическом издании за этим следует: «хотя многие из них, дабы в том не ошибиться, перед каждым оборотом клали на себя знамение креста». Тот же цензурный пропуск в шеститомнике 1949 года (том 4, стр. 281).

В 1949 году Гослитиздат выпустил «Повести» Гоголя. Здесь совсем не тот текст, что в однотомнике того же Гослитиздата 1947 года. Особенно это заметно в повестях «Невский проспект» и «Нос». Приведу один только пример. Однотомник (стр. 226): «Напрасно силился он отбиваться: эти три ремесленника были самый дюжий народ из всех

петербургских немцев, и поступили с ним так грубо и невежливо, что, признаюсь, я никак не нахожу слов к изображению этого печального события». Повести 1949 года: «Напрасно силился он отбиваться; эти три ремесленника были самый дюжий народ из всех петербургских немцев. Если бы Пирогов был в полной форме, то, вероятно, почтение к его чину и званию остановило бы буйных тевтонов. Но он прибыл совершенно как частный приватный человек в сюртучке и без эполетов. Немцы с величайшим неистовством сорвали с него все платье. Гофман всей тяжестью своей сел ему на ноги, Кунц схватил за голову, а Шиллер схватил в руку пук прутьев, служивших метлою. Я должен с прискорбием сознаться, что поручик Пирогов был очень больно высечен».

В 1948 году вышел том полного собрания сочинений Лермонтова, в котором дан исправленный текст «Героя нашего времени». А в 1950 году тот же Гослитиздат выпустил отдельное издание романа (с рисунками Ванециана), в котором воспроизводится текст издания 1940 года, не исправленный. В частности, бросаются в глаза расхождения в датах журнала Печорина. Например, на стр. 89 четвертого тома издания 1949 года находим дату 22 мая, оправдываемую содержанием (запись, по смыслу романа сделанная накануне, датирована 21 мая), а в издании 1950 года на стр. 81 находим 29 мая, и затем даты расходятся до самого конца журнала Печорина.

Если сам Гослитиздат не учитывает своего собственного текстологического опыта, то легко себе представить, как поступают областные издательства. Там господствует совершенный разнобой, причем нередко в одном сборнике объединяются тексты, вырезанные из разных изданий Гослитиздата, сделанных по разным системам подачи текста.

* * *

Существенным вопросом массовых изданий является орфография изданий. Здесь сталкиваются две задачи издания:

1) дать текст, который по орфографическим принципам не находился бы в противоречии с нормами правильного правописания, преподаваемого в школах. Массовое издание не должно приходить в противоречие с педагогической практикой;

2) сохранить при этом особенности, свидетельствующие об исторических изменениях языка. Язык писателей XIX века уже носит на себе следы прошлого. Модернизация здесь неуместна и антиисторична.

Издания Гослитиздата отличаются орфографической пестротой. Так, в некоторых изданиях строго выдерживается написание «всё» с двумя точками (из числа семи однотомников так принято в сочинениях Гоголя, Горького, Пушкина), в других печатают «все» и тем создают затруднение в чтении (Белинский, Салтыков-Щедрин, Островский, Гончаров). Одни печатают «однако ж» раздельно (Салтыков-Щедрин, Гоголь), другие «однакож» вместе (Белинский, «Шинель» Гоголя издания 1946 года). Иногда печатают «итти», иногда «идти». Ведь все это не связано с переводом старой орфографии на новую и не вызвано индивидуальными особенностями языка писателей. Почему бы в таких случаях не выработать общей нормы?

Еще хуже обстоит дело с переводом старой орфографии на новую. Граница между орфографией и языком не так ясна, как это кажется на первый взгляд. Не всегда можно сразу сказать, что̀ устарело только по начертанию и что̀ изменилось в самом языке. Некоторые очень дорожат так называемым «колоритом эпохи» и находят его в написаниях «щастие» или «етот» (замечу, что когда писали «етот», то произносили как и теперь — «этот»). Некоторые вопросы и здесь требуют каких-то общих решений. Как, например, быть с большими буквами, которые в начале XIX века употреблялись совсем не так, как теперь? Подобных вопросов много, и в каждую эпоху возникают свои вопросы. Вот почему для каждого автора надо составлять особые словари с указанием, какие начертания сохранять, какие заменять современными.

Приведу некоторые примеры непоследовательного применения архаической орфографии в новых изданиях Гослитиздата.

В 1945 году вышло отдельное издание «Горя от ума». Редактор (Н. К. Пиксанов) особое внимание обратил на то, чтобы сохранить особенности языка Грибоедова. Но в тексте пьесы находим ряд непоследовательностей. Редактор сохранил такие написания, как «съизнова» вместо «сызнова», хотя здесь нет никакой особенности языка, а чисто условная орфография. Как известно, разделительный знак «ъ» пишется только тогда, когда за ним следует

гласная, заключающая в себе начальный звук «й» (объем — об-йом). В слове «сызнова» этого звука нет, следовательно, употребление «ъ» здесь противоречит правилам правописания. Принято правописание «дружочик» (стр. 80), что даже оговорено в редакторской заметке на стр. 138. Между тем в нашем произношении звуки «е» и «и» в неударенном положении сливаются, следовательно, эта орфография не дает указания на какое-нибудь особенное произношение. С другой стороны, наши школьники знают, что «ик» пишется тогда, когда в косвенных падежах гласный звук сохраняется: «мальчик — мальчика». У школьника может возникнуть мысль, что Грибоедов склонял «дружочик — дружочика». На стр. 26 и др. напечатано «слышут» вместо «слышат». Цель этого не ясна. Все мы знаем, что в правописании глаголов письмо и произношение расходятся: пишут «слышат», а говорят «слышут», следовательно, и здесь такое написание ничего не дает.

В вариантах, напечатанных после текста, редактор идет еще дальше и печатает «безщетно», «щитались», «щастье», «другий», «не уж ли», хотя в основном тексте те же слова напечатаны нормально. Совмещение двух орфографий в одной обложке нерационально. Кроме того, ни одну из приведенных форм невозможно защищать в качестве свидетельства об особенностях языка: всё это устаревшие условные формы правописания.

Точно так же непонятно, почему на стр. 24 основного текста напечатано «...девятой» (имеется в виду «час») и в рифме — «амур проклятой». Что же изменится, если напечатать нормально «девятый — проклятый»?

Но почему-то редактор подновил орфографию там, где она передает произношение. Например, на стр. 36 вместо грибоедовского «седьмисот» напечатано «семисот»; на стр. 23, 24, 63 напечатано «фортепьяно», хотя во всех этих случаях Грибоедов пишет «фортопьяно». Только на стр. 132 этого издания, в вариантах напечатано по-грибоедовски «фортопьяно».

Не считался редактор с употреблением прописных букв, хотя у Грибоедова они имеют выразительное значение, например: «На лбу написано: Театр и Маскарад».

Этот стих (на стр. 38) дан без прописных букв.

Мало того, подновлена не только орфография, но и явные формы языка. При этом неясно, кто здесь виноват — редактор или корректор? Так, на стр. 138 особо огово-

рено, что сохраняется форма «между ими», а на стр. 118 мы находим «исправленное» «между ними».

В языке Грибоедова было слово «испуга» женского рода. Когда переписчик так называемой Жандровской рукописи написал «от испугу», Грибоедов исправил: «от испуги». Между тем на стр. 28 напечатано: «Я от испуга дух перевожу едва», в то время как в оригинале стоит «от испуги». Однако редактору не удалось истребить этого слова, так как на стр. 61 имеется стих: «Смятенье! обморок! поспешность! гнев! испуга!».

Грибоедов очень внимательно следил за правильностью рифмы. В частности, у него нет случая, чтобы в рифме двойное «н» рифмовало с простым «н» (типа «длинный — единый»). Между тем на стр. 55 со словом «иностранных» рифмует стих: «Дверь отпереть для званых и незваных».

В оригинале мы имеем «незванных».

Слово «эдакий» заменено через «этакий» (стр. 56), вместо «о матерьях важных» напечатано «об матерьях важных» (стр. 106) и, наоборот, вместо «Слух об тебе» — «Слух о тебе» (стр. 108).

В 1944 году Гослитиздат издал «Евгения Онегина» (редактор К. Малышева). Здесь мы в конце книги читаем: «Печатается по тексту полного собрания сочинений Пушкина — издания Академии наук СССР». Но, перепечатывая текст академического издания, редакция поленилась прочитать предисловие к этому изданию, где сообщается, что академическое издание, исходя из своих научных оснований, принимает особую систему орфографии, и делается из этого вывод: «Эту особенность издания следует учитывать при перепечатках текста в популярных изданиях, не воспроизводя его буквально» (том I, стр. XI). Между тем в типографию явно был послан текст академического издания без каких бы то ни было поправок. Редактор издания, являющийся работником отдела классиков, не счел нужным вмешиваться в орфографию издания, предоставив все корректорам — последним вершителям судеб русских классиков. В результате получился вопиющий разнобой, так как в корректорской кое-что подправили, кое-что оставили. На стр. 7 читаем: «изъясняться», на стр. 67 и 155 — «неизъяснимый»; на стр. 67 «изьясниться», хотя никакой нужды в сохранении «ь» в приставке не было. Сохранен разнобой в употреблении окончаний «ий» и «ой» в именительном падеже мужского рода прилагатель-

ных. Так, в главе VII, в диалоге Татьяны с Анисьей, в речи Татьяны имеется форма «барской дом», а Анисья отвечает — «барский кабинет». Между тем вообще не следовало оставлять старинного окончания «ой», особенно не в рифме. Кроме того, всякий, хотя бы поверхностно знакомый с историей языка, знает, что форма «барской» есть форма народная, разговорная, а «барский» — книжная (церковнославянская по происхождению). Пушкин пользовался обеими формами безразлично, так как в его время эти формы утратили свое первоначальное стилистическое различие (чем и объясняется, что в дальнейшем в русском правописании сохранилась только одна из двух форм). Здесь же получается, что книжным языком выражается дворовая Анисья, а разговорным — помещичья дочка, барышня Татьяна, вопреки всякой вероятности.

На стр. 162 напечатано «безвремянный» (вместо «безвременный» — академическое издание), а на стр. 100 — «имянно». На стр. 111 и 137 сохранена ошибочная орфография Пушкина «каррикатура» (с двумя «р»). На стр. 167 напечатано «верхом», а на стр. 46, 113 и др. — «верьхом». На стр. 187 — «провинциальной», а на стр. 197 — «провинцияльной»; в одном случае печатается «поцелуй», в другом — «поцалуй» и т. д. На стр. 89 — «слышет», на стр. 107 — «услышит».

Не буду приводить примеров произвольной расстановки знаков препинания. Приемы пунктуации сильно изменились в русской практике за последние 200 лет. В новых изданиях нет никаких норм для перевода старой системы пунктуации на новую, и корректоры расставляют знаки препинания по своему усмотрению.

Насколько мало задают себе вопрос о целесообразности буквального воспроизведения оригинала, показывает один пример. В 1946 году Гослитиздат издал «Избранную лирику» Пушкина. Объем издания, цена, шрифт (цицеро) показывают, что брошюра предназначалась для начинающего читателя, еще не твердого в русской грамоте. Между тем в тексте сохранены научные транскрипционные знаки (конечно, без всякого их объяснения). Например:

Теперь младая роща разрослась,
Зеленая семья, [кусты] теснятся
[Под сенью их, как дети]. А вдали
Стоит один угрюмый их товарищ... (стр. 57)
Какой восторг тогда [пред ним] раздался! (стр. 60).

В том же издании в погоне за полной точностью рифмы допущено сохранение старинного «ой» в именительном падеже мужского рода: «друг одинокой» (стр. 13), «дикой тунгуз» (стр. 61) и др. Принимая во внимание читателя, которому попадет в руки эта книжка, мы должны признать, что такое написание приводит к расшатыванию навыков правописания, тем более, что вот уже более 100 лет, как рифмы «одинокий — недалекой», «великой — дикий» признаются вполне законными и не разрушают эстетического восприятия.

* * *

Следует обратить внимание на совершенную несогласованность действий технической редакции и литературной. Многие элементы текста отданы на совершенный произвол технических редакторов, хотя эти элементы имеют свою выразительную функцию.

Таков, например, вопрос о шрифтовых выделениях.

Когда-то русская книга не знала выделения разрядкой и пользовалась только курсивом. При этом курсив имел две разные функции: 1) выделения в современном смысле (подчеркивание слов, к которым привлекалось особое внимание читателя); 2) выделение цитат, названий, иностранных слов и т. п.

Когда русской полиграфией завладели немцы, они ввели свои обычаи. Во фрактурном (готическом) шрифте нет курсива. Они заменили его разрядкой, но только в первой функции — выделения. Цитаты и названия отмечались кавычками.

Теперь технические редакторы механически заменяют курсивы разрядкой. Вот каковы результаты.

У Грибоедова имеется стих:

Его *отрывок*, *взгляд* и *нечто*.

Каждое слово подчеркнуто отдельно. Союз «и» не подчеркнут. Это три названия трех произведений Удушьева, что явствует из следующего стиха:

О чем бишь *нечто*? Обо всем.

В издании 1945 года, по примеру многих других изданий, на стр. 107 курсив заменен разрядкой, причем заодно и первое слово набрано разрядкой:

Е г о   о т р ы в о к,   в з г л я д   и   н е ч т о.

Состоящий из одной буквы союз «и» разрядкой выделяется механически, наравне с остальными словами стиха. Получается впечатление сплошного, неразделенного выделения, как будто речь идет о чем-то одном. И читатель понимает, что речь идет об одной вещи. Можно решительно утверждать, что подавляющая масса читателей понимает этот стих, как если бы он был напечатан:

Его отрывок: «Взгляд и нечто».

От такого неправильного понимания родилась поговорка: «Взгляд и нечто».

Между тем правильнее было бы печатать:

Его «Отрывок», «Взгляд» и «Нечто».

Таким образом был бы сохранен смысл, вложенный в стих автором.

В другом месте Грибоедов выделил курсивом стих Державина: «И дым отечества нам сладок и приятен». Теперь, когда курсив заменен разрядкой, он воспринимается как собственный стих Грибоедова, подчеркнутый им как особо важный. Так техническая редакция изменяет самое понимание текста классика.

Приведу другой пример незаконного вмешательства технического редактора в оформление текста.

Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» в некоторой части представляют собой цитаты (6, 9, 25 и др.). В таких случаях указание на источник дано отдельной строкой, курсивом в скобках. Другие примечания — оригинальный текст Пушкина. Но из них два (7 и 16) оканчиваются библиографической отсылкой, которую следует читать в контексте примечания, например: «См. Шекспира и Стерна». Технический редактор издания 1944 года для «единообразия» и здесь выделил эти справки в особую строку и оформил подобно примечаниям, состоящим только из цитаты. Получилось, что и эти два примечания писал не Пушкин, что первое из них принадлежит г-же Сталь, а над вторым трудились совместно Шекспир и Стерн.

Можно было бы привести еще примеры того, как вмешательство технического редактора меняет смысловую функцию текста, а литературный редактор не вмешивается в это дело, считая, что это относится к постороннему ведомству.

Не менее автономна художественная редакция. Очень часто иллюстрации навязывают читателю неверные об-

разы, а иногда и просто искажают положения, данные в тексте. Вопрос о художественном оформлении не менее других должен быть предметом обсуждения при изданиях произведений классиков.

Что касается примечаний, словарных указателей и т. п., то это большой вопрос, требующий особого и подробного рассмотрения. Сколько можно было бы привести примеров, когда неудачные примечания вводят читателя в заблуждение и внушают ему неверное понимание текста.

В этом вопросе почему-то обращается внимание преимущественно на количественные, а не качественные показатели, и в редакционной практике установился обычай отдавать реальные примечания и особенно словарные указатели (аннотированные) на откуп менее квалифицированным работникам. И здесь вопрос типа и качества должен быть выдвинут на первое место. Лучше много, но хорошо, чем мало, но плохо.

Итак, прежде чем вырабатывать общую программу издания классиков, необходимо выработать ряд инструкций. Помимо общей инструкции, определяющей тип издания и общие требования, предъявляемые к каждому редактору, должны вырабатываться особые инструкции для каждого писателя в отдельности. Эти инструкции должны давать частные решения вопросов, поставленных общей инструкцией, и предусматривать такие индивидуальные особенности избранного автора, которые нельзя предусмотреть в общей инструкции.

Итоги

При выработке плана издания классиков необходимо:

1. Предусмотреть организацию каждого издания, особенно многотомных коллективных изданий. Во главе редакции таких изданий должен находиться один главный редактор, несущий всю ответственность за согласованность всех частей издания: за единообразие литературной редакции, аппарата, за художественную и техническую редакцию.

Следует избегать многолюдных «главных редакций» изданий, так как обычно члены этих главных редакций, перекладывая ответственность друг на друга, устраняются от реальной работы. Обычно в такие главные редакции вводятся люди, загруженные работой и не располагающие временем, чтобы работать в данном издании.

2. Выработать общие нормы для определения состава массовых полных собраний сочинений классиков. Необходимы указания, какой материал включается в издания сверх художественных произведений (например, письма, автобиографический материал и т. п.). Конечно, вполне точно подобные вопросы решаются для каждого писателя особенно, но и здесь какие-то общие нормы необходимы для единства типа подобных изданий.

3. Выработать также общие нормы включения в издание вариантов, других редакций, планов. Необходимы общие текстологические нормы для оформления подобных материалов. Например, надо думать, будет признано недопустимым употребление в тексте условных скобок и всяческих искусственных приемов, затрудняющих чтение. Необходимо, чтобы все варианты, которые по тем или иным причинам будут введены в издание, давались в связном и вразумительном контексте, хотя бы для этого и пришлось частично повторять текст основной редакции.

4. Возложить полную ответственность за текст издания на его редакторов, а потому следует осудить для подобных изданий практику перепечаток, возлагая на редакторов всю работу по выбору редакции текста, по его критическому пересмотру и т. д., не препятствуя, конечно, использованию опыта предшественников. Понятно, редакторы должны убедительно мотивировать избранный текст, что должно получить отражение в примечаниях.

По этим вопросам для каждого писателя должна составляться особая инструктивная записка. Составление такой записки включается в число обязанностей редакции. Гослитиздат обязан утвердить записку по ее рассмотрении и тем предупредить разногласия в осуществлении общего плана в частностях.

Записка должна заключать в качестве приложения и полный список всех включаемых произведений, с распределением по томам (недопустимо общее жанровое определение содержания отдельных томов; например, «лирика», «письма» и т. п.).

Помимо общей записки о текстологических принципах издания необходимы дополнительные инструкции по орфографии и по комментированию.

Инструкция по орфографии должна содержать правила по переводу старой орфографии, употреблявшейся печатаемым автором в автографах и в изданиях, на нашу совре-

менную орфографию. Так как эта инструкция должна вручаться корректорам издания, она должна иметь практическую форму, т. е. состоять из небольшого числа общих правил и подробного словаря отдельных слов, представляющих затруднения.

В основу инструкции по правописанию должны быть положены следующие принципы:

1. Все условные написания, не отражающиеся на произношении слов, безусловно заменяются современными. Так, вместо «щастье» надо печатать «счастье», вместо «разъежжал» — «разъезжал», вместо «прикащик» — «приказчик», вместо «маминька» — «маменька», вместо «присудствие» — «присутствие» и т. д. То же самое следует соблюдать при выборе слитного или раздельного написания слов, т. е. вместо «не льзя» следует печатать «нельзя», вместо «тотже» — «тот же». Не следует сохранять архаических этимологических написаний, если они упрощены позднее, например, не печатать «естьли», заменяя это написание «если».

2. Если у автора в правописании какого-нибудь слова наблюдаются колебания, надо избирать всегда форму, совпадающую с ныне принятой. Так, если у писателя встречается и написание «истинна» и «истина», то принимать последнюю.

3. Если старинное правописание свидетельствует о том, что отдельное слово претерпело какие-нибудь изменения в своем морфологическом строе, такое написание не следует заменять новым.

Например, написание «в постеле» свидетельствует, что в именительном падеже это слово было «постеля», а не «постель», поэтому не следует заменять его формой «в постели». Формы «обработывать», «оспоривать» не следует заменять формами «обрабатывать», «оспаривать», так как прежде суффикс «ывать», «ивать» не вызывал перехода в основе звука «а» в «о».

4. Следует сохранять прежние формы окончаний и не заменять их более привычными, например не менять «костию» на «костью» и тем более «рукою» на «рукой».

5. Если старинное правописание свидетельствует не об изменении данного слова, а об общем изменении некоторых норм орфоэпии, о судьбе отдельных звуков русского языка, об изменении произношения отдельных морфем и т. п., не следует сохранять старинного написания, так как орфогра-

фия бессильна передавать мелкие изменения произношения и в большинстве случаев не отражает их: мы продолжаем писать в окончаниях прилагательных родительного падежа «ого», хотя и произносим «ова». Поэтому не надо сохранять старинных форм «перьвый», «вверьх», или «русской», «изьявлять».

6. По возможности надо сохранять дифференцированное написание, допустимое в пределах новой орфографии, если в старой орфографии оно существовало. Так, необходимо различать слова «все» и «всё», так как по старой орфографии они писались различно: «всѣ» и «все». (Ср.: «сел» и «сёл», «вѐдение» и «ведѐние», «сѐло» и «селò»).

7. Необходимо сохранять те особенности, которые используются в художественных целях. Так, в рифме к «вполне» надо сохранять написание «оне», в рифме к «семья» — «ея». Полезно все такие отступления от общей нормы оговорить в редакционной заметке.

Этими пунктами, конечно, не предусматриваются все затруднения, возникающие в составлении орфографической инструкции.

Помимо всего, издательству надо обратить внимание на то, что и в современной орфографии наблюдаются колебания, и предложить к руководству однообразные орфографические нормы.

В инструкциях к сочинениям отдельных авторов должен быть особый раздел о пунктуации, об употреблении прописных букв, о способах выделения (курсив, разрядка).

Необходимо также учитывать в инструкции некоторые вопросы технической редактуры, например, для поэтов — вопросы расположения (выключки) стихов, печатания стихов, не умещающихся в строчку, отступов в начале стиховых абзацев, пробелов между строфами и т. д. Для драматургов надо принять единую форму печатания имен действующих лиц, размещения и шрифтов ремарок в их различных положениях и прочее.

Кроме того, должна быть особая инструкция о примечаниях, начиная с таких «мелочей», как переводы иноязычных текстов (что переводить, как печатать переводы, сопровождать ли их пояснениями или нет, обозначать ли язык, с которого сделан перевод, и т. д.).

Должен быть определен строгий круг вопросов, подлежащих отражению в примечаниях, указаны формы примечаний, словарных указателей и пр.

* * *

В заключение несколько слов о художественном оформлении полных собраний сочинений *.

Практика показывает, что в этом отношении нет никакого единства. В частности, однотомники выходили то совсем без иллюстраций, то с одними книжными украшениями, то с картинками современных художников.

Необходимо решить, являются ли иллюстрации необходимым элементом издания, или же они помещаются только в случае наличия предложений художников. Если иллюстрации необходимы, ими надо обеспечить каждое издание, так же как каждое издание обеспечивается комментатором и редактором, хотя специалистов в этой области значительно меньше, чем художников-иллюстраторов.

В существующих изданиях не выдерживается никакого единства в художественном оформлении. Принцип количества явно преобладает над принципом качества. Некоторые издания напоминают художественные отделы комиссионных магазинов по пестроте художественной манеры, приемов трактовки героев и положений и т. д.

К отбору иллюстраций подход бывает чисто формалистический: учитывается манера художника, его техническая опытность, эстетические достоинства рисунка. Забывается, что иллюстрация — тот же комментарий, но выраженный не словом, а средствами зрительных представлений. Образы, данные художником, врезываются в память и надолго определяют восприятие произведения.

Между тем на эту сторону обращается мало внимания.

Возьмем как пример однотомник Гончарова. Первое, что обращает на себя внимание, — неравномерность в распределении иллюстраций. «Обыкновенная история» не имеет иллюстраций. К «Обломову» даны две иллюстрации. На одной из них изображена спина Ольги, на другой — спины Обломова и кучера. Рисунки сделаны в несколько манерной форме, приближающейся к силуэтной. К «Обрыву» приложено восемь картинок, сделанных в совершенно иной манере и по фактуре рисунка и по трактовке. Это целый семейный альбом портретов. Пять портретов бюстовых, два в рост, одна группа. Можно ли признать этот случайный набор картинок удовлетворительным разрешением задачи иллюстрирования писателя? Почему нельзя было поручить этого дела одному художнику, согласовать с редакторами

основные сюжеты рисунков, равномернее распределить иллюстрации и выдержать их в единой манере?

Вообще от картинок к тексту лучше отказаться, по крайней мере в собраниях сочинений. Иллюстрировать можно, и то с соблюдением художественного единства, только отдельные произведения, издаваемые отдельными книжками. В собраниях сочинений следует ограничиваться небольшим количеством документальных иллюстраций *.

Во всяком случае, художественный план оформления издания не должен быть областью автономной компетенции. Как и всё в издании, иллюстративная часть должна быть подчинена единому замыслу, органически объединяться с текстом. За художественное оформление в конечном счете должен быть ответственным тот же главный редактор, который в издании осуществляет единство и согласованность всех элементов книги.

СОЧИНЕНИЯ РУССКИХ КЛАССИКОВ В ИЗДАНИЯХ АКАДЕМИИ НАУК СССР *

В связи с предполагаемой программой издания русских классиков в Академии наук необходимо поставить на обсуждение вопрос о типе академических изданий. Как известно, вопрос об изданиях классиков стоит также в Гослитиздате, и Академия наук не должна дублировать те собрания сочинений, которые будут издаваемы по широкому плану Гослитиздата. Задачи Академии наук, как учреждения научно-исследовательского, не могут совпадать с задачами издательства массового характера. Академия наук должна выполнять свою особую программу, отвечающую особым потребностям, выдвигаемым жизнью. В своей издательской работе Академия наук должна не конкурировать с массовыми издательствами и не дублировать их работу, а сотрудничать с ними, выполняя те задачи, которые не могут ставить в программу своей деятельности ни Гослитиздат, ни Учпедгиз, ни другие издательства, занимающиеся изданием классиков (областные издательства, издательство «Советский писатель» и пр.).

Прежде всего, в задачи Академии наук входит выработка, на основании первоисточников, проверенного, подлинного текста, свободного от всяких искажений.

Поэтому первый и основной тип академических изданий должен быть текстологический. Эти издания должны отличаться совершенной полнотой текста классиков как по составу входящих в него произведений, так и по полноте вариантов и прочей текстологической документации, обрисовывающей творческий процесс.

Подобного рода издания явятся своего рода орудиями производства в научой и издательской работе. Они пред-

назначаются в первую очередь для исследователя творчества автора, его идеологии, художественного мастерства, языка. Кроме литературоведа и лингвиста, к подобного рода изданиям должен обращаться редактор любого массового издания, так как именно там он найдет выверенный, авторитетно установленный текст. Подобное издание должно заменять первоисточники текста — рукописи, редкие издания. Оно должно осведомлять о наличии разных редакций произведения и разъяснять взаимоотношение этих редакций, причины, вызвавшие их, и их значение.

Эти издания должны издаваться в ограниченном тираже, так как большие тиражи вызовут требования, искажающие тип издания, как это уже получилось при издании сочинений Пушкина.

Для классиков, достаточно представленных в массовых изданиях, следует принять строго текстологический тип и ограничиваться сверх самого текста минимальными примечаниями, отвечающими на следующие вопросы: 1) что положено в основу печатаемого текста, 2) какие известны рукописные источники текста и где они хранятся, 3) какие были прижизненные издания текста, 4) прочие источники текста, 5) обоснование избранной редакции, 6) обоснование датировки произведения. Сверх этого необходимы лишь те данные, без которых невозможно понимание текста.

Для классиков, издаваемых относительно редко, необходимо учитывать несколько более широкие задачи издания: к данным академическим изданиям будет обращаться и более широкий читатель. Поэтому такие издания следует сопровождать более развернутым комментарием. Характер подобного комментария должен определяться особыми инструкциями. Однако следует отказаться от такого типа комментария, когда примечания превращаются в историко-литературное исследование. Необходимо выработать систему сжатого комментария, удовлетворяющего насущным вопросам читателя, помогающего правильному пониманию текста печатаемого произведения.

При изданиях строго текстологического характера, по их завершении, Академии следует выпускать выполненное теми же редакторами полное научно проверенное издание для широкого читателя, со строго отобранными вариантами и краткими примечаниями (по типу десятитомного издания сочинений Пушкина). От издания избранных сочи-

нений следует решительно отказаться, предоставив подобные издания Гослитиздату.

Помимо названных типов издания необходимо предусмотреть издания отдельных значительных произведений по типу академической серии «Литературные памятники». Потребность в подобного рода изданиях давно назрела. Студенты, педагоги, научные работники давно уже испытывают потребность в такого рода изданиях крупнейших памятников литературы, в которых они нашли бы и кратко изложенные результаты научного изучения данного памятника, и обзор критических оценок, и необходимые данные исторического порядка, сжатый историко-литературный очерк и анализ языка памятника, равно как ответы на все вопросы, возникающие при изучении памятника в школе и в вузе. Если мы имеем подобные издания «Писем» Плиния и т. п., то мы вправе желать подобных же изданий, например, для «Путешествия» Радищева, для комедий Фонвизина, для поэм Пушкина, для отдельных комедий Островского и пр. О потребности в подобных изданиях свидетельствует тот факт, что комментарий к «Евгению Онегину» Н. Л. Бродского выходит уже третьим изданием. При этом показателен рост тиража: первое издание, 1932 года, вышло тиражом 6 тысяч экз.; второе, 1937 года, — 10 тысяч; третье, 1950 года, — 50 тысяч.

Подобные издания должны быть предметом коллективного труда текстолога, литературоведа, историка и лингвиста. Естественнее всего осуществлять эти издания в Академии.

В настоящее время часто издания классиков оцениваются процентными отношениями текста и аппарата (примечаний). Академии следовало бы, разработав рациональный тип сжатого комментария (для каждого типа особо), осуществлять его вне оглядки на процентные нормы, принятые в массовых изданиях Гослитиздата. Рациональность издания должна определяться качеством, а не количеством. Можно написать много и кстати или мало и в то же время без пользы и без нужды. Примеров тому можно найти много. Излишнее многословие должно быть устранено строгим редакционным контролем и рационально избранным типом примечаний, точно очерченными их задачами, а не калькуляционной частью издательства.

Очень часто говорят о каких-то 10 процентах примечаний. Между тем практика массовых изданий показывает не-

реальность данной цифры. Например, в шеститомном издании сочинений Пушкина (Гослитиздат) текст Пушкина составляет только 80 процентов. Примечания занимают в нем 16 процентов, указатели и оглавления — 4 процента. В десятитомном издании сочинений Пушкина мы имеем основного текста 77 процентов, примечаний — 20 процентов (5 процентов вариантов, 10 процентов собственно примечаний и 5 процентов переводов), указателей — 3 процента [1].

Естественно, что для научных изданий эти цифры должны быть повышены.

В большом академическом издании Пушкина примечания, состоящие только из перечня источников, составляют 12 процентов, а в них отсутствует самое необходимое для читателя: обоснование датировки (я уже не говорю об обосновании текста).

При изданиях необходимо следить за единообразием редакционных приемов на протяжении по крайней мере одного издания. Между тем в тех изданиях, которые осуществляются Академией, господствует совершенный разнобой. Редакционные приемы в издании Пушкина расходятся настолько с редакционными приемами в издании Ломоносова, что читателю приходится переучиваться, чтобы понять подачу текста при переходе от одного издания к другому. Разнобой наблюдается и в малом и в большом. Разные тома одного и того же собрания сочинений обрабатываются различно. Это замечается не только в том случае, когда разные тома приготовлены разными редакторами, но даже тогда, когда редактирует их одно лицо. Под предлогом «усовершенствования» меняются редакционные принципы в обработке и подаче текста. Между тем в интересах читателя — единообразие редакционных приемов. Строго выдержанные на протяжении издания принципы, даже при некотором их несовершенстве, дают более ценные результаты, чем разношерстные тома, дезориентирующие читателя.

Это справедливо и для тех изданий, которые находятся в производстве. Академия наук должна довести до конца начатые издания по той инструкции, которая была для этих изданий принята. Пересмотр инструкций в процессе издания недопустим. Новые инструкции могут распространяться только на новые издания.

---

[1] В однотомнике Пушкина 1948 года под редакцией С. М. Петрова текста 82 процента, комментария (включая статью) — 16 процентов, указателей — 2 процента.

ТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ ПУШКИНА «КЛЕОПАТРА» *

Стихотворение «Клеопатра» имеет совершенно особую судьбу в творчестве А. С. Пушкина. Оно было написано в 1824 году, затем Пушкин неоднократно переделывал его; последний раз поэт обратился к нему в 1835 году, когда подверг его наиболее радикальной переработке. Однако последняя обработка не была доведена Пушкиным до конца.

При жизни Пушкина «Клеопатра» так и не увидела света. Впервые это стихотворение, в очень произвольной компоновке, появилось не в качестве самостоятельного произведения, а как импровизация итальянца в «Египетских ночах» [1]. Вставлено оно было туда по той причине, что в подлинной рукописи Пушкина после слов «Импровизация началась» ничего не следовало. Но так как тема, заданная импровизатору, совершенно совпадала с темой данного стихотворения, то посмертный издатель повести Пушкина и счел вполне уместным включить в повесть именно это стихотворение, хотя мы можем с уверенностью утверждать, что Пушкин готовил для импровизации другой текст. Так с 1837 года стихи эти и печатались в составе «Египетских ночей» и в той же компоновке. Так они печатаются и сейчас во всех наиболее популярных изданиях.

Между тем этот текст является весьма спорным. Чтобы в этом убедиться, необходимо познакомиться с историей создания этого стихотворения.

---

[1] «Современник», 1837, № 8, стр. 21—24.

История стихотворения «Клеопатра» была уже предметом специального изучения. С. М. Бонди в своей книге «Новые страницы Пушкина» (1931) подробно рассказал о всех стадиях работы Пушкина («К истории создания «Египетских ночей»», стр. 148—205) [1].

Вкратце эта история сводится к следующему. Впервые к сюжету о Клеопатре Пушкин обратился в октябре 1824 года в Михайловском. Тогда им была написана историческая элегия «Клеопатра». До нас дошел как черновой, так и беловой текст этого стихотворения. На рукописи указан и исторический источник сюжета: Пушкин сбоку написал «Aurelius Victor».

Что именно имел поэт в виду, явствует из текста его неоконченной повести «Мы проводили вечер на даче...» (1835):

> « — Надобно знать, что в числе латинских историков есть некто Аврелий Виктор, о котором, вероятно, вы никогда не слыхивали.
>
> — Aurelius Victor? — прервал Вершнев, который учился некогда у езуитов.— Аврелий Виктор, писатель IV-го столетия. Сочинения его приписываются Корнелию Непоту и даже Светонию; он написал книгу de viris illustribus — о знаменитых мужах города Рима, знаю...
>
> — Точно так,— продолжал Алексей Иванович,— книжонка его довольно ничтожна, но в ней находится то сказание о Клеопатре, которое так меня поразило. И — что замечательно,— в этом месте сухой и скучный Аврелий Виктор силою выражения равняется Тациту: Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostiterit; tantae pulchritudinis, ut multi noctem illius morte emerint...
>
> — Прекрасно! — воскликнул Вершнев. — Это напоминает мне Саллюстия — помните? Tantae...
>
> — Что же это, господа? — сказала хозяйка, — уж вы изволите разговаривать по-латыни! Как это для нас весело! Скажите, что значит ваша латинская фраза?

[1] Однако С. М. Бонди пришел к выводу, что печатаемый традиционный текст, за мелкими поправками, правилен; вывод этот, как мне кажется, не вытекает из истории текста.

— Дело в том, что Клеопатра торговала своею красотою и что многие купили ее ночи ценою своей жизни...»[1].

Названный и процитированный здесь полностью исторический источник очень скуден. Он дает только психологическую характеристику Клеопатры и не сообщает никаких подробностей упоминаемых фактов. Всё действие элегии всецело принадлежит творческой фантазии Пушкина. В центре сюжета остается психология героини. Поэтому мы почти не находим археологических деталей, признаков живописного исторического колорита.

Построение этой первой редакции[2] исторической элегии таково. Начинается она с экспозиции, вкратце характеризующей пир:

Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир.
Все, Клеопатру славя хором,
В ней признавая свой кумир,
Шумя, текли к ее престолу, —
Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась — и долу
Поникла дивною главой.

Вторая часть заключает вызов Клеопатры. Ее краткая речь кончается словами:

Скажите, кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою.

---

[1] Цитирую по беловому автографу, известному в литературе под старым шифром ЛБ № 2386 В, лл. 21 об. и 19, ныне ПД 1011, лл. 2 об. и 3. Во всех изданиях, вплоть до большого академического, пушкинские автографы цитировались под шифрами их хранения до 1937 года. Первые буквы обозначают места хранения (ЛБ — библиотека имени В. И. Ленина в Москве, ПД — Пушкинский дом в Ленинграде). Теперь все рукописи сконцентрированы в Пушкинском доме (Институт русской литературы Академии наук СССР), и здесь они соединены с ранее хранившимися здесь автографами и получили новые шифры. Таким образом, шифры, которым предшествует сокращение ПД, являются нынешними шифрами автографов.

[2] Эта первая редакция 1824 года известна в двух автографах: 1) черновой в тетради ЛБ № 2370 (ныне ПД 835), разбросанный на листах 22 об., 23, 30 об., 35, 18 об. и 37 об.; 2) беловой в тетради ЛБ № 2367 (ныне ПД 833) на лл. 33 об. — 35. На этот автограф нанесены позднейшие поправки (до стиха «И ложе смерти их зовет»; одновременная с этими поправками переделка дальнейших стихов находится в той же тетради на лл. 49—50). Расхождения в нумерации листов, данной в разных изданиях и публикациях, объясняются тем, что тетради имеют тройную нумерацию: жандармскую, опекунскую и архивную, не всегда совпадающие. Здесь дана архивная нумерация.

В третьей части рисуется смущение толпы. И Клеопатра повторяет вызов:

Я жду, — вещает, — что ж молчите?
Иль вы теперь бежите прочь?
Вас было много: приступите,
Торгуйте радостную ночь.

В четвертой части описывается, как трое поклонников Клеопатры принимают ее вызов:

Свершилось: куплены три ночи...
И ложе смерти их зовет.

Пятая часть состоит из клятвенного обращения Клеопатры к Киприде и божествам ада. При этом ритм элегии меняется. Вместо быстрого четырехстопного ямба Пушкин избирает классический торжественный александрийский стих:

Примите мой обет: до сладостной зари
Властителей моих последние желанья
И дивной негою и тайнами лобзанья,
Всей чашею любви послушно упою...
Но только сквозь завес во храмину мою
Блеснет Авроры луч, клянусь моей порфирой,
Главы их упадут под утренней секирой!

Последняя часть, писанная вольным ямбом с резким преобладанием шестистопного, характеризует трех любовников: первый — воин Аргилай, второй — эпикуреец Критон.

Последний имени векам не передал,
Никем не знаемый, ничем не знаменитый;
Чуть отроческий пух, темнея, покрывал
Его стыдливые ланиты.
Огонь любви в очах его пылал,
Во всех чертах любовь изображалась, —
Он Клеопатрою, казалося, дышал,
И молча, долго им царица любовалась.

На этом элегия кончалась. Этим завершается черновой текст, на этом кончается и беловая рукопись (из которой здесь и приведены цитаты).

Существует мнение, что стихотворение осталось неоконченным[1]. О происхождении этого мнения речь будет далее, но непосредственное знакомство с редакцией 1824 года не дает основания заключать о незаконченности элегии. Вряд ли Пушкин стал бы переписывать набело стихотворение, не доведенное до своего конца. Между

---

[1] Его придерживается и С. М. Бонди в названной работе и в редактированном им тексте, напечатанном в большом академическом издании, т. 3, стр. 130—132.

тем никаких попыток наметить продолжение не имеется ни в черновике, ни в беловике. И в самом деле, психологический конфликт стихотворения состоит в том, что дерзостный, холодный вызов Клеопатры терпит некоторое поражение перед любовью юноши, который принял этот вызов совсем не из тех, тоже холодных, мотивов, которыми руководился воин, не стерпевший «презренья хладного» от женщины, и философ, изнеженный поклонник чувственных наслаждений. Клеопатра едва ли не побеждена любовью юноши. В этом заключительная психологическая ситуация элегии. И Пушкин, видимо, совершенно не собирался продолжать элегию и описывать самую ночь Клеопатры, так как это продолжение не могло обогатить психологического содержания в характеристике Клеопатры.

Замечу, что сюжет этой элегии не связан с какими-либо другими сюжетами поэзии Пушкина того же времени; во всяком случае, трудно угадать эту связь, если она и существует. Не может быть связано данное стихотворение и с историческими интересами Пушкина. Ничего исторического в самой элегии нет. Обстановка обрисована очень скудно, в меру совершенной необходимости. Вряд ли можно примкнуть к мнению, будто в «Клеопатре» «отображен древний Восток» [1].

Следующее обращение к этой элегии относится к 1828 году. Пушкин подверг стихотворение стилистической и метрической переработке. Он отказался от смешанных размеров и переложил все стихотворение четырехстопным ямбом. Кроме того, и самые стихи четырехстопного ямба, входившие в первую редакцию, были переделаны. Так как стихи того же размера, что и в последней редакции, переделывались сравнительно немного, то свои поправки Пушкин наносил непосредственно на старый текст. Но там, где шестистопный ямб перелагался в четырехстопный, изменение текста было настолько существенно, что соответственные части Пушкин записал в виде самостоятельных черновиков на свободных страницах той же рабочей тетради (положение этих черновиков и дает воз-

---

[1] Н. Н. Степанов пишет: «Древний Восток отображен Пушкиным в «Египетских ночах», «Клеопатре», «Подражаниях Корану», отрывке «Когда владыка ассирийский» и т. д.» («Исторические воззрения А. С. Пушкина». Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний. Л., 1949, стр. 3).

можность датировать переработку). Переработка 1828 года касалась только текста, а не композиции стихотворения. Последовательность частей оставалась та же самая. Однако в пределах каждой части изменения довольно велики [1]. Так, первые четыре стиха стали:

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуках флейт и лир,
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир.

Первые два стиха являлись новыми. Они вводили некоторые — правда, всё еще скудные — подробности обстановки (в первой редакции, кроме «золотой чаши», никаких аксессуаров действия не было).

Это — самая существенная переделка первой части. Вторая часть тоже подверглась только мелким стилистическим изменениям.

Третья часть слита с четвертой, причем исключена вторая, краткая речь Клеопатры:

Я жду, — вещает, — что ж молчите?

и т. д.

Таким образом, развитие действия сжато и ускорено: претенденты являются без второго вызова.

Существенной переработке подверглась пятая часть (писанная в первой редакции александрийским стихом). Отброшен начальный стих:

И снова гордый глас возвысила царица.

Прямая речь Клеопатры дана без авторских вводящих слов:

— Клянусь... о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.

Уже переписав стихотворение полностью, Пушкин внес в него некоторые поправки, о которых речь будет дальше.

После этого Пушкин долго не возвращался к своему замыслу. Новое обращение к нему относится к 1835 году. В это время Пушкин, по-видимому, уже отказался от мысли сохранить самостоятельность этого произведения. Он хотел ввести его в прозаическое повествование и свя-

---

[1] Переделав вчерне текст в тетради, где был беловой текст 1824 года, Пушкин переписал редакцию набело на отдельном листе (старый шифр ЛБ № 2376 В, лл. 1 и 22, новый шифр ПД 1022). Цитирую по этому автографу.

зать как-нибудь с сюжетом той повести, в которую будет введен рассказ о Клеопатре. Так в плане повести о смерти Петрония среди тем рассказов Петрония читаем: «1) О Клеопатре — наши рассуждения о том...».

В повести, оставшейся неоконченной, «Мы проводили вечер на даче», тема Клеопатры занимает много места. Там один из персонажей рассказывает о неконченной поэме знакомого поэта, причем рассказчик то передает эту поэму в прозаическом пересказе, то цитирует из нее стихотворные отрывки. Именно из этой повести был мною процитирован диалог, в котором говорилось об Аврелии Викторе. Вот диалог, примыкающий к тому месту, где находится рассказ о Клеопатре:

> « — Я предлагал ** сделать из этого поэму, он было и начал, да бросил.
>
> — И хорошо сделал.
>
> — Что ж из этого хотел он извлечь? Какая тут главная идея, не помните ли?
>
> — Он начинает описанием пиршества в садах царицы египетской» [1].

Далее следует большой недоработанный отрывок, в котором прозаическое изложение прерывается стихотворными цитатами. Этот отрывок дошел до нас в различных автографах. Первый набросок находится в черновике повести. Вот это место (непосредственно за только что процитированными словами):

> « — Клеопатра угощает поклонников. Гремит музыка. Евнухи разносят вина Италии. Народ теснится на порфирных ступенях».

Это описание сопровождается вариантом (хотя первоначальный текст не отменен):

> «На берегу четвероугольного озера, выложенного мемфисским мрамором [Клеопатра] угощает своих друзей. Порфирные львы с орлиными головами изливают воду из клевов позолоченных. Гости на ложах из слоновой кости. Гремит сладострастная музыка. Сирийский фимиам курится в кадильницах. Широкие опахала навевают прохладу».

---

[1] Эта цитата и дальнейший текст в беловой рукописи отсутствуют, берем ее из черновой рукописи (старый шифр ЛБ № 2386, Б, л. 25 об., новый шифр ПД 1012, л. 2 об.).

И после этого следует:

«И вдруг над чашей золотой
Она задумалась и тихо
Поникла дивною главой.

Пир утих... и будто задремал. Гости в недоумении».

Здесь же лист, на первой странице которого недоработанные наброски стихотворных кусков (ПД 1012, л. 3):

«Клеопатра пробуждается от задумчивости.

И пир утих и будто дремлет,
Но вновь она чело подъемлет,
Надменный взор ее горит,
Она с улыбкой говорит:
— В моей любви для вас блаженство?
Внемлите ж вы моим словам:
Могу забыть я неравенство,
Возможно счастье будет вам.
Я вызываю — кто приступит?
Свои я ночи продаю.
Скажите, кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою»

Здесь же другие совершенно черновые отрывки:

Вотще в ней сердце томно страждет,
Она отрад безвестных жаждет,
Ничто ее не веселит,
Ничто души не умилит...
И кто еще, о боги, мог
Переступить ее порог;
Войти в волшебные палаты,
И таинства ее ночей
Уразуметь в душе своей? [1]

Более законченный характер имеет рассказ о Клеопатре, сохранившийся в черновом тексте на отдельном листе (ПД 217). Этот лист показывает, что тема Клеопатры разрабатывалась независимо от повести, хотя и одновременно. Текст этот печатается в составе повести «Мы проводили вечер на даче»:

«Темная, знойная ночь объемлет африканское небо: Александрия заснула; ее стогны утихли, дома померкли. Дальный Фарос горит уединенно в ее широкой пристани, как лампада в изголовьи спящей красавицы.

---

[1] Эти наброски совершенно черновые и читаются с трудом; поэтому некоторые слова в разных изданиях даны различно; например, вместо слова «томно» читали «молча», вместо «умилит» — «усладит», что, мне кажется, неправильно.

*

Светлы и шумны чертоги Птоломеевы: Клеопатра угощает своих друзей; стол обставлен костяными ложами; триста юношей служат гостям, триста дев разносят им амфоры, полные греческих вин; триста черных евнухов надзирают над ними безмолвно.

*

Порфирная колоннада, открытая с юга и севера, ожидает дуновения Эвра; но воздух недвижим, огненные языки светильников горят недвижно; дым курильниц возносится прямо недвижною струею; море как зеркало лежит недвижно у розовых ступеней полукруглого крыльца. Сторожевые сфинксы в нем отразили свои золоченые когти и гранитные хвосты... только звуки кифары и флейт потрясают огни, воздух и море.

*

Вдруг царица задумалась и грустно поникла дивною головою; светлый пир омрачился ее грустию, как солнце омрачается облаком.

О чем она грустит?»

Кроме этого прозаического текста сохранилось два листка со стихотворным текстом, писанным тогда же.

На первом листке текст (черновой) сравнительно короткий (ПД 215).

И вот уже сокрылся день,
Восходит месяц златорогий.
Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень
Фонтаны бьют, горят лампады,
Курится легкий фимиам.
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам.
В роскошном сумрачном покое
Средь обольстительных чудес
Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое.

Другой стихотворный отрывок обширнее (ПД 216):

Зачем печаль ее гнетет?
Чего еще недостает
Египта древнего царице?
В своей блистательной столице
Толпой рабов охранена,

Спокойно властвует она.
Покорны ей земные боги,
Полны чудес ее чертоги,
Горит ли африканский день,
Свежеет ли ночная тень,
Всечасно роскошь и искусства
Ей тешат дремлющие чувства.
Все земли, волны всех морей
Как дань несут наряды ей.
Она беспечно их меняет,
То в блеске яхонтов сияет,
То избирает тирских жен
Покров и пурпурный хитон,
То по водам седого Нила
Под тенью пышного ветрила
В своей триреме золотой
Плывет Кипридою младой.
Всечасно пред ее глазами
Пиры сменяются пирами,
И кто постиг в душе своей
Все таинства ее ночей?..
Вотще! в ней сердце томно страждет.
Оно утех безвестных жаждет,
Утомлена, пресыщена,
Больна бесчувствием она...[1]

Эти же стихи в черновом виде сохранились в одной из рабочих тетрадей Пушкина того же времени (ЛБ № 2384, ныне ПД 816, лл. 56—57).

В этом первоначальном черновике за стихом «Плывет Кипридою...» следуют очень черновые, недоработанные стихи, которые читаются так:

Она томясь порою бродит
В своих садах. Она заходит
В покои тайные дворца,
Где ключ угрюмого скопца
Хранит невольников прекрасных
И юношей стыдливо страстных...

---

[1] Стихи подверглись позднейшей правке, не доведенной до конца. Эти поправки не введены в цитируемый текст. Вот редакция, какую приняло стихотворение после сокращений и переделок:

Какая грусть ее гнетет?
Чего, чего недостает
Царице юной и прекрасной?
В ее столице сладострастной
Веселье, блеск и тишина,
Судьбою властвует она.
Покорны ей Земные боги,
Полны чудес ее чертоги!
Все земли, волны всех морей
Смиренно дань приносят ей.

Всечасно пред ее глазами
Пиры сменяются пирами.
Постиг ли кто в душе своей
Немые таинства ночей?..
Вотще! в ней сердце глухо страждет.
Утомлена, пресыщена,
Утех, утех безвестных жаждет —
Больна бесчувствием она...
Однажды —

В отличие от текстов 1824—1828 годов тексты 1835 года не объединяются в законченное произведение. Это всё наброски незавершенного произведения. Мы даже не можем быть уверены, что прозаическую программу Пушкин считал хотя и не полным, но достаточно определившимся текстом: что же касается стихотворных отрывков, то все они являются разрозненными частями неопределившегося целого. Отрывки эти отчасти совпадают с отдельными местами текста 1828 года, отчасти являются совершенно новыми.

Однако при всей аморфности набросков 1835 года, не собранных Пушкиным в художественное единство, можно констатировать ряд характеризующих его замысел признаков.

Во-первых, можно утверждать, что сюжетные границы замысла и включенное в него действие не отличались от замысла 1824—1828 годов.

Об этом свидетельствует не только то, что по содержанию рассказов все сохранившиеся отрывки не выходят за пределы описанного в ранней редакции действия (пир, на котором происходит вызов и его принятие), но и то, что пределы этого действия определены в сопровождающем тексте тех повестей, в которые включал Пушкин новую обработку замысла о Клеопатре. Так, в повести «Мы проводили месяц на даче» цитируется Аврелий Виктор как источник поэмы, начатой другом рассказчика; в «Египетских ночах» Чарский так формулирует тему, предложенную для импровизации итальянца: «Я имел в виду показание Аврелия Виктора, который пишет, будто бы Клеопатра назначила смерть ценою своей любви и что нашлись обожатели, которых таковое условие не испугало и не отвратило...». В обоих случаях говорится лишь о том, что нашлись любовники, купившие ночи Клеопатры ценой смерти, но нет попыток рассказать о самих ночах.

Новое изложение представляет собой развитие первоначальной редакции, дополнение ее разъясняющими подробностями и попутными замечаниями. Так, например, в первой редакции время действия никак не определено. В новой редакции время пира отнесено к позднему вечеру. По-видимому, так представлял себе время пира Пушкин и в 1824 году.

Второе, что является несомненной особенностью редакции 1835 года и резко отличает ее от редакции 1824—

1828 годов,— это обилие археологических деталей. Пушкин явно не ограничивается данными Аврелия Виктора. Его привлекают исторические подробности о Египте времени Клеопатры. По-видимому, среди источников, из которых Пушкин заимствовал необходимые ему данные, было писанное Плутархом жизнеописание Антония. Пушкин мог и непосредственно обратиться к Плутарху, но натолкнуть его на этот источник могло и то, что Шекспир в своей исторической трагедии «Антоний и Клеопатра» (д. II, явл. 2) почти буквально воспроизвел плутарховские описания. Эти описания богаты и красочны, чему способствовало то, что Плутарх основывался на семейных рассказах. Плутарх писал: «Врач Филотас рассказывал деду моему Лампрею, что в тогдашнее время он находился в Александрии». Рассказы Филотаса Плутарх и включил в свои описания.

Вот как описывается встреча Клеопатры и Антония: Клеопатра «плыла вверх по Кидну на лодке, коей передняя часть была позолоченная; поднятые паруса были пурпуровые; гребля производилась серебряными веслами по такту флейты, при звуках свирелей и гитар. Сама Клеопатра возлежала под золотым наметом, убранная с таким великолепием, с каким представляется Венера. Мальчики, уподоблявшиеся живописным Эротам, стояли по обеим сторонам и развевали ее. Прекраснейшие из ее прислужниц, убранные нереидами и харитами, одни были у кормила, другие на веревках; берега были наполнены благоуханием от великого множества курений...»[1]. По подобным описаниям Пушкин восстановил картину вечернего пира Клеопатры. Поэтому все описания 1835 года отличаются своим стилем от описаний 1828 года. Те были скупо лаконичны, эти изобилуют подробностями. Живописность всех этих подробностей и составляет особенность редакции 1835 года.

Но все эти описания имеют особую цель и особый смысл. В первой редакции история Клеопатры рассказана как психологический парадокс, не связанный ни с местом, ни с временем действия. Здесь эта же история изложена в тесном единстве с исторической характеристи-

---

[1] Плутарховы сравнительные жизнеописания славных мужей. Перевел с греческого Спиридон Дестунис. Часть двенадцатая. Спб., 1820, стр. 171 и стр. 166—167.

кой эпохи. Клеопатра — не просто исключительный характер, не просто своеобразное воплощение крайнего сладострастия во всей его порочности; здесь Клеопатра — царица Египта периода его политического упадка, когда вся эта роскошь говорит не о могуществе государства, а о близкой гибели. Тема пресыщения выдвигается на первый план как психологическая характеристика описываемой эпохи.

Поэтому все эти прозаические и стихотворные наброски несоединимы со стихами 1828 года, так как они резко отличаются от них и по своему художественному стилю и по самой трактовке того же сюжета. Можно говорить не только о двух редакциях, но даже о двух произведениях на общий сюжет.

Рассказ о Клеопатре 1835 года остался несобранным. Отрывки как в прозе, так и в стихах не слагаются в единое целое и не представляют собой непрерывной последовательности. Создавать из этих отрывков единый текст было бы совершенным произволом.

Иначе обстоит дело с текстом 1828 года. Но для того чтобы установить окончательный текст этой редакции, необходимо отказаться от мысли, что историческая элегия о Клеопатре в этой первой редакции осталась неоконченной. В самом деле, она совершенно исчерпывает сюжет. Пределами этого стихотворного рассказа Пушкин ограничивал свои стихи четыре раза: в черновом и беловом тексте элегии 1824 года, в черновой обработке 1828 года и в беловой копии 1828 года. Такое постоянство в составе стихотворения было бы совершенно необъяснимо, если бы конец стихотворения не был ясен для поэта и он считал бы свою элегию незаконченной. Следовательно, нет оснований что-либо прибавлять к составу белового автографа 1828 года. Между тем начиная с первой публикации и до наших дней к тексту 1828 года присоединяется отрывок «И вот уже сокрылся день», и этот отрывок, заканчивающийся стихом «Блистает ложе золотое», создает впечатление незаконченности.

Присоединение этого отрывка к тексту 1828 года есть результат совершенного редакторского произвола.

Об автографе, содержащем эти стихи, до сих пор давались неверные сведения. Он известен под шифром ПД 215. В большом академическом издании он датирован сентябрем — октябрем 1830 года (т. 3, стр. 1170, датиров-

ка стихов 74—85, как помечены в академическом издании эти стихи). Ближайшее знакомство с этим листком совершенно опровергает указанную дату. В издании «Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме» (1937) допущена ошибка при описании бумаги этого автографа. Данные об этой бумаге находятся под № 239 (белая бумага без водяных знаков с золотым обрезом). Между тем такой бумаги не было. Сличение этого листка с автографом, содержащим стихи «Какая грусть ее гнетет» (ПД 216), показывает, что оба автографа писаны на совершенно одинаковой бумаге. Это почтовая бумага большого формата с золотым обрезом. На одной половине листа водяные знаки гончаровской фабрики: «А Г 1834». Четверка почтового листа, на которой написаны стихи «И вот уже сокрылся день», оторвана от половины листа, на которой нет водяных знаков. Отсюда ошибка. Уже это совпадение в бумаге показывает, что стихи эти написаны одновременно с другими прозаическими и стихотворными набросками 1835 года. О том же говорит и почерк автографа.

Но к этому заключению мы могли бы прийти и не обращаясь к изучению бумаги и почерка. Самый стиль отрывка в достаточной степени свидетельствует, к какому этапу обработки рассказа о Клеопатре он относится. Изобилие деталей, описывающих обстановку (фонтаны, лампады, фимиам, пурпурные завесы, золотое ложе), так отличается от скупого стиля 1828 года и так совпадает с набросками 1835 года, что невозможно сомневаться в том, куда следует отнести эти стихи. И если ранее можно было еще (хотя и с малой долей вероятия) допускать, что к стилю живописного описания Пушкин мог прийти ранее 1835 года, в попытках продолжения стихов 1828 года, то теперь, при датировке этих стихов 1835 годом, это допущение совершенно отпадает.

Произвольное присоединение этих стихов к тексту 1828 года не только превратило законченное стихотворение в оборванный отрывок, но и извратило смысл самих стихов. Помещение их после клятвы Клеопатры и жребия, выпавшего трем ее любовникам, придает им особый смысл:

И вот уже сокрылся день,
Восходит месяц златорогий...

Наступает ночь, в которую совершится клятва Клеопатры. Правда, для такой последовательности описаний

следует допустить, что пир происходил днем, иначе бессмысленны слова «сокрылся день» (что противоречит тексту 1835 года). Но для редакторов, соединявших эти стихи с редакцией 1828 года, это не могло быть ясно, так как в том описании время суток, как уже говорилось, не обозначено.

Отсюда: «сумрачный покой» — спальня, а «ложе золотое» — это то ложе, на котором Клеопатра исполнит свою клятву.

Стих «Сладострастные прохлады» поддерживает именно такое понимание стихов. Но в таком случае действительно весь замысел Пушкина получает иное освещение: Пушкин хотел описать ночи Клеопатры, хотел продолжить свое стихотворение, а тогда не так уж неправ был В. Брюсов, «закончивший» стихи Пушкина подробным описанием исполнения клятвы Клеопатры и судьбы трех ее любовников.

Между тем подобное толкование не имеет за собой никаких оснований. Теперь мы знаем, что стихи относятся к замыслу 1835 года. А там время пира указано точно. Следовательно, описание расплаты не могло сочетаться с начальными стихами:

И вот уже сокрылся день,
Восходит месяц златорогий.

Сопоставление этих стихов с прозаической записью показывает, что единственное место, с которым связаны эти стихи,— это начальная часть описания пира [1]. В данных стихах описывается пиршественный зал и пиршественное ложе. Мы знаем, что в древности на пирах возлежали на ложах. Пурпурные завесы, конечно, не постельный балдахин, а драпировка пиршественного зала. И стихи Пушкина приобретают свой подлинный смысл и одновременно находят свое место в поэтическом замысле Пушкина, не разрушая его.

Так решается вопрос о составе стихотворения 1828 года. Но впечатлению незаконченности стихотворения содействует и неправильная расшифровка поправок белового текста 1828 года (ПД 1022), допущенная при первой публикации и сохраненная во всех изданиях до последнего времени.

---

[1] «Темная, знойная ночь объемлет африканское небо» и т. д.

Как уже говорилось, в этой редакции клятва Клеопатры (ее вторая речь) помещена без вводных авторских слов, и соответствующее место читается:

Свершилось: куплены три ночи
И ложе смерти их зовет.
Клянусь... о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу...

Пушкин решил переменить положение всей этой речи. Он отчеркнул стихи, заключающие вторую речь Клеопатры, от стиха «Клянусь... о матерь наслаждений» и кончая стихом: «Глава счастливцев отпадет». Сбоку он поставил условный знак переноса. Но при этом он забыл повторить этот знак в том месте, куда эту речь следует перенести.

Вообще в автографе имеются некоторые недосмотры. Так, последние два стиха Пушкин заменил. Вместо:

И грустный взор остановила
Царица гордая на нем.

Пушкин написал:

И с умилением на нем
Царица взор остановила.

Однако он забыл зачеркнуть отмененные стихи, и потому редакторы по своему усмотрению выбирают то одну, то другую редакцию.

Возвращаюсь к стихам, намеченным к переносу. Первый публикатор произвольно решил вопрос, перенеся клятву Клеопатры в конец стихотворения. Делать это было нельзя по ряду соображений. Если бы Пушкин захотел перенести эти стихи в конец стихотворения, то он вряд ли затруднился бы поставить в нужное место значок переноса. Для ясности необходимо учитывать расположение стихов на листе. Если раскрыть четырехстраничный писчий лист, на котором переписана «Клеопатра», то клятва занимает собой большую часть левой страницы (т. е. 2-й страницы листа) [1]. А все стихотворение оканчивается на правой стороне (3-й странице листа), т. е. на том же «развороте». Повторить знак переноса не представляло никаких затруднений. Иное дело, если перенести стихи надо было на первую страницу листа и для того

[1] Вторая страница содержит текст, начиная со стиха «Вдруг из толпы один выходит» и кончая «Глава счастливцев отпадет». Следующая — 3-я — страница начинается стихом: «Благословенные жрецами». На этой странице стихотворение и кончается.

перевернуть страницу обратно. Пушкин мог, пока не высохли чернила, отвлечься нанесением других поправок (а их на открытых двух страницах порядочно), а затем просто забыть, что нужная помета им не нанесена.

С другой стороны, самым прочным в стихотворении является его конец. Как мог Пушкин в обработке стихотворения сделать такое изменение, что концевые строки оказались внутри стихотворения и, следовательно, потеряли значение замыкающих? И в результате сделанной перестановки, когда стихотворение стало завершаться последним стихом клятвы «Глава счастливцев отпадет», получалось впечатление некоторой незаконченности, которая толкала на дальнейшие поиски продолжения.

Между тем следовало либо признать пушкинскую поправку непонятной и оставить стихи на том месте, где они находятся в автографе, либо поискать другое место, куда эти стихи надо переставить.

Первое решение было бы педантичным. Нельзя признать загадку, заданную недосмотром Пушкина, неразрешимой. Место, куда надо переставить клятву Клеопатры, надо искать не в конце, а в начале стихотворения. Здесь только одно место допускает перенесение этих слов Клеопатры. Конечно, Пушкин хотел соединить обе речи царицы в одну. Стих «Клянусь... о матерь наслаждений» должен следовать непосредственно за стихом «Ценою жизни ночь мою».

Такое положение клятвы Клеопатры отчасти подсказано переработкой текста, сделанной в 1828 году. Конечно, именно эта клятва могла привести в ужас толпу гостей. В первой редакции 1824 года начальный призыв Клеопатры вызывал менее сильные движения чувства:

Она рекла. Толпа в молчаньи,
И всех в волнении сердца.

В редакции 1828 года эти стихи заменены более сильными:

Рекла — и ужас всех объемлет,
И страстью дрогнули сердца.

Именно такое движение уместнее всего после клятвы, в которой исступленное сладострастие сочетается с извращенной жестокостью. По-видимому, это и послужило мотивом для перестановки стихов. Во всяком случае, во всем стихотворении нет другого места, куда бы можно

было перенести эти стихи без разрушения естественной последовательности поэтического повествования.

Так как в такой композиции стихотворение еще никогда не печаталось, приведу его здесь полностью. При этом замечу, что в рукописи 1828 года оно не имеет названия. Но так как в текстах 1824 года стихотворение озаглавлено «Клеопатра», то не будет ошибкой сохранить это название и для текста 1828 года.

КЛЕОПАТРА

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир.
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир;
Сердца неслись к ее престолу,
Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...
    И пышный пир как будто дремлет.
Безмолвны гости. Хор молчит.
Но вновь она чело подъемлет
И с видом ясным говорит:
«В моей любви для вас блаженство?
Блаженство можно вам купить...
Внемлите ж мне: могу равенство
Меж нами я восстановить.
Кто к торгу страстному приступит?
Свою любовь я продаю;
Скажите: кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою?
Клянусь... о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари,
О боги грозного Аида,
Клянусь, до утренней зари
Моих властителей желанья
Я сладострастно утомлю,
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утолю.
Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь, под смертною секирой
Глава счастливцев отпадет».
    Рекла — и ужас всех объемлет,
И страстью дрогнули сердца...
Она смущенный ропот внемлет
С холодной дерзостью лица,

И взор презрительный обводит
Кругом поклонников своих...
Вдруг из толпы один выходит,
Вослед за ним и два других.
Смела их поступь; ясны очи;
Навстречу им она встает;
Свершилось: куплены три ночи,
И ложе смерти их зовет.
Благословенные жрецами,
Теперь из урны роковой
Пред неподвижными гостями
Выходят жребии чредой.
И первый Флавий, воин смелый,
В дружинах римских поседелый;
Снести не мог он от жены
Высокомерного презренья;
Он принял вызов наслажденья,
Как принимал во дни войны
Он вызов ярого сраженья.
За ним Критон, младой мудрец,
Рожденный в рощах Эпикура,
Критон, поклонник и певец
Харит, Киприды и Амура...
Любезный сердцу и очам,
Как вешний цвет едва развитый,
Последний имени векам
Не передал. Его ланиты
Пух первый нежно оттенял;
Восторг в очах его сиял;
Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...
И с умилением на нем
Царица взор остановила *.

БИБЛИОГРАФИЯ

Общие сведения см. в книге:

Перетц В. Н., проф. Из лекции по методологии истории русской литературы. Киев, 1914.

Ср. *его же*. Краткий очерк методологии истории русской литературы, Пг., 1922.

Вопросам текстового изучения посвящены книги:

Гофман М. Л. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине (2 издания). Пг., 1922.

Ср. мой отзыв об этой книге в сб. «Литературная мысль», I, 1923 г., а также соответствующие главы моей книги «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения», Л., 1925.

Валк С. Н. Проект правил издания трудов В. И. Ленина. ГИЗ, 1926.

Ср. *Валк С. Н.* О приемах издания историко-революционных документов. — «Архивное дело», 1925, т. III — IV, стр. 60—68.

Ср. статью *Ц. Вольпе* и *С. Рейсеоа* по поводу книги С. Валка в журнале «Печать и революция», 1927, кн. V, стр. 65—72.

Винокур Г. Критика поэтического текста. М., 1927.

Кроме того, см. предисловия к разным изданиям классиков, в частности к сочинениям Пушкина изд. Академии наук, равно как и протоколы академической комиссии по изданию сочинений Пушкина (печатались в органе комиссии «Пушкин и его современники»).

Из иностранных книг ближе всего к нашей теме:

Witkowski Georg. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Leipzig, 1924.

Данный список редакция пополняет приведенными ниже работами по текстологии, вышедшими после 1928 года.

Вопросы текстологии. Сб. статей. М., Изд. Акад. наук СССР, 1957. 466 стр. (Ин-т мировой лит-ры А. М. Горького).

Содерж.: Д. Д. Благой. Типы советских изданий русских писателей-классиков. — В. С. Нечаева. Проблема установления текста в изданиях литературных произведений XIX и XX веков.— Л. Д. Опульская. Эволюция мировоззрения автора и проблема выбора текста. — Е. Н. Прохоров. «Сочине-

ния Николая Гоголя» издания 1842 года как источник текста. — Л. М. Долотова. О тексте «Записок охотника» И. С. Тургенева (К критике основных изданий).—Э. Л. Ефременко. Публикация художественных произведений Н. Г. Чернышевского. — И. В. Шамориков. О расположении частей поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — Л. Д. Опульская. Некоторые итоги текстологической работы над полным собранием сочинений Л. Н. Толстого.—М. П Штокмар. Проблемы научного издания сочинений Маяковского. — И. С. Ежов. Опыт текстологической работы над произведениями М. Горького в новом собрании его сочинений.

Отчет о совещании по текстологии. — «Известия Акад. наук СССР. Отд-ние лит-ры и языка», вып. 4, 1954, стр. 394.

Górski K. Sztuka edytorska. Zarys teori. 1956. (Вопросы критики текста.)

Рец.: «Известия Акад. наук СССР. Отд-ние лит-ры и языка», т. XV, вып. 6, 1956, стр. 552—555.

Pasquali C. Storia della tradizione e critica del testo. Firenze, 1934.

Wehrli M. Allgemeine literatur wissenschaft. Bern, 1951.

Русское издание: *Верли М.* Общее литературоведение. М., Издатинлит, 1957. См. раздел II. Критическое освоение текстов и техника редакторской работы, стр. 46—55.

Кроме того, за последние годы (1949—1957) в журналах и газетах был напечатан ряд статей по вопросам текстологии. Таковы, например:

Бельчиков Н. Ф. Об издании произведений классической литературы. — «Сов. книга», 1952, № 7, стр. 3—12.

Благой Д., Макогоненко Г. и *Мейлах Б.* За образцовое издание классиков — «Лит. газета», 1952, № 85.

Григоренко В. В. Еще раз об издании классиков. — «Лит. газета», 1952, № 140.

Гудзий Н. К. и Жданов В. А. Вопросы текстологии. — «Новый мир», 1953, № 3.

Друзин Б. и Морозова В. О принципах издания собрания сочинений Глеба Успенского. — «Лит. газета», 1952, 11 декабря.

Зильберштейн И. С. Издание классиков — дело всенародного значения. — «Лит. газета», 1952, № 98.

Зильберштейн И. С. Недостатки большого труда. — «Лит. газета», 1956, № 71.

Куриленков В. Прихоть редакторов и своеволие составителей. — «Лит. газета», 1952, 7 февраля.

Онуфриев Н. М. Гайденков Н. М. и Григорьян К. Н. Против редакторского произвола в издании сочинений писателей-классиков. — «Сов. книга», 1953, № 3, стр. 97—98.

Редакционная статья по итогам дискуссии об издании классиков. — «Лит. газета», 1953, № 44.

Слонимский А. Л. Вопросы гоголевского текста. — «Известия Акад. наук СССР. Отд-ние лит-ры и языка», т. XII, вып. 5, 1953.

Томашевский Б. В. и Фридлендер Г. М. Академическое издание сочинений Н. В. Гоголя. — «Известия Акад. наук СССР. Отд-ние лит-ры и языка», т. XI, вып. 1, 1952, стр. 49—60.

Чуковский К. И. От дилетантизма к науке.— «Новый мир», 1954, № 2.

См. также предисловия, примечания и варианты в изданиях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого, Достоевского и других русских классиков (Издательства Академии наук СССР и Гослитиздата, а также «Библиотеки поэта» — Большой серии — издательства «Советский писатель»).

Интересную аргументацию в вопросах установления текста читатель может найти в ряде работ ведущих редакторов-филологов. Эти работы опубликованы в томах «Литературного наследства», сборниках «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии Акад. наук СССР», «Пушкин. Материалы и исследования». «Известия Акад. наук СССР. Отд-ние лит-ры и языка», и других изданиях. Таковы, например, работы:

Бонди С. М. Новые страницы Пушкина. М., изд. «Мир», 1931.
Бонди С. М. О чтении рукописей Пушкина.— «Известия Акад. наук СССР. Отд-ние обществ. наук», № 2—3. М. — Л., 1937, стр. 559—606.
Оксман Ю. Г. Письмо Белинского к Гоголю как исторический документ.— «Лит. наследство», т. 56, стр. 563.
Томашевский Б. В. Десятая глава «Евгения Онегина». История разгадки.— «Лит. наследство», т. 16—18, стр. 379—420.
Томашевский Б. В. Из пушкинских рукописей. — Там же, стр. 1055—1112.
Томашевский Б. В. История стихотворных текстов Пушкина после Октября. — Там же, стр. 825—868.
Томашевский Б. В. «Бесы». — В кн.: Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., Изд. Акад. наук СССР, 1935, стр. 397—403.
Томашевский Б. В. Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкин, Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5. М.—Л., 1939.

ПРИМЕЧАНИЯ

К стр. 28.

За тридцать лет, отделяющих нас от времени написания данной книги, положение изменилось. В настоящее время бо́льшую часть изданий классиков, в том числе и новой литературы, готовят специалисты-филологи. Однако и сейчас в некоторых (преимущественно областных) издательствах существует наивное представление, что литературный текст может быть издан лишь с помощью корректора и технического редактора.

К стр. 35.

Метранпаж (от французского mettre en page — буквально составлять страницы) — старое название высококвалифицированного наборщика, верстающего книгу, журнал, газету.

..*остановимся на «психологии» набора...*—Следует отметить, что с точки зрения описываемой Б. В. Томашевским «психологии» набора современный машинный набор принципиально мало чем отличается от ручного. Однако условия работы машинных наборщиков и технология набора на машинах вызывают ошибки и другого характера (главным образом из-за неправильного удара по клавишам). Количество же ошибок из-за неверного чтения текста при наборе на машинах по «слепому» методу значительно уменьшается, потому что машинному наборщику не приходится отрываться от текста оригинала так, как это вынужден делать ручной наборщик.

К стр. 39.

Слово «шопот» оставляется в старом написании, так как иначе пример потеряет смысл.

К стр. 52.

Круглый (круглая), или, по современной терминологии, кегельная, — типографский пробельный материал, равный по ширине размеру (кеглю) того шрифта, в комплект которого он входит; например, в обычном для основного текста книги шрифте — корпусе — круглая (кегельная) равна 10 пунктам (пункт — типографская единица измерения), что составляет чуть больше 4 *мм.*

К стр. 69.

В первом издании данной книги было дано перечисление основных рукописных фондов. Оно изъято, так как в настоящее время места хранения изменились. Описания этих фондов читатель найдет в

специальных бюллетенях Центрального государственного литературного архива, рукописных отделов Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина, Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинского дома) и других хранилищ.

К стр. 70.

В настоящее время издан ряд подобных описаний, в том числе одно с участием Б. В. Томашевского: «Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме». Научное описание. Составили Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. Л., Изд. Акад. наук СССР, 1937.

К стр. 75.

Тифдрук — немецкое название способа глубокой печати, которым воспроизводится в настоящее время, например, журнал «Огонек».

К стр. 84.

См. в современных изданиях отделы «Ранних редакций» (например: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в десяти томах. Изд. 2-е. Т. II. М., Изд. Акад. наук СССР, 1957, стр 391-392).

К стр. 91.

Lacretelle Ch. Histoire de l'Assemblée constituante, t. I, 1821. Книга умеренного либерала Лакретеля была популярна среди декабристов.

К стр. 99.

Связан с замыслом «Бесов», «Подростка», «Братьев Карамазовых».

К стр. 108.

Сон Ставрогина в главе «У Тихона» и сон Версилова в седьмой главе (II) романа «Подросток». См. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. худож. произведений. Т. VII. М. — Л., 1927, стр. 573—575 и т. VIII, стр. 392—394.

К стр. 110.

Со времени издания данной книги изучение автографов продвинулось значительно вперед. Вышло ряд специальных работ об автографах Пушкина, принадлежащих перу С. М. Бонди, Г. О. Винокура, Т. Г. Зенгер-Цявловской, Н. В. Измайлова, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского, М. А. Цявловского и других. Работы большого коллектива текстологов-пушкинистов были практически объединены новым академическим изданием сочинений А. С. Пушкина, выходившим в 1937—1950 годах. Аналогичные работы проделаны и проделываются для академических изданий классиков, подготавливаемых ныне научными коллективами институтов Академии наук СССР (Института мировой литературы имени М. Горького и Института русской литературы).

К стр. 113.

Под академическим изданием автор всюду разумеет сочинения Пушкина в изд. Акад. наук, Спб., 1900 (т. I), 1905 (т. II), 1912 (т. III), 1916 (т. IV), 1928 (т. IX), 1914 (т. XI).

К стр. 121.

Глава IV, строфа, первоначально следовавшая за строфой XXIV. См. в современных изданиях отдел «Ранние редакции» (например: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в десяти томах. Изд. 2-е. Т. V. М., Изд. Акад. наук СССР, 1957, стр. 532).

К стр. 137.

Островский А. Н. Соч. в 10 томах. Изд. Н. Г. Мартынова, 1885—1886.

К стр. 138.

См. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. худож. произведений. Т. VII. М. — Л., 1927. В этом издании в приложениях редакторами (Б. В. Томашевский и К. И. Халабаев) помещена исключенная глава, а в примечаниях описана история текста и приведены варианты.

К стр. 153.

Впоследствии автор сомневался в догадке П. Е. Щеголева, что и высказал в примечаниях к «Полтаве» (см. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в десяти томах. Изд. 2-е. Т. IV, Изд. Акад. наук СССР, 1957, стр. 563—564.

К стр. 168.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений. М. — Л., ГИЗ, 1926—1927.

К стр. 177.

Полемика эта актуальна и в наши дни. Именно этот вопрос был в центре внимания на совещании по вопросам текстологии, которое было созвано Институтом мировой литературы им. А. М. Горького и Институтом русской литературы Академии наук СССР в мае 1954 года. Автор данной книги на этом совещании высказывался за подлинно филологический критический анализ издаваемых текстов против упрощенного понимания последней воли писателя и стремления некоторых текстологов к догматизму.

В своих лекциях по текстологии Б. В. Томашевский следующим образом ставил вопрос о воле автора и критике текста: «Точный текст — это подлинный текст, адекватно отражающий намерение автора (а не лучший в представлении исследователя). Нужно уметь обнаружить творческое намерение автора в тексте.

У нас в большом ходу формула «воля автора». Что такое воля автора? Где она зафиксирована эта воля? Это понятие зыбкое, чисто абстрактная формула. И последнее издание и автограф не всегда выражают волю автора. И о какой «воле» мы будем говорить?

С одной стороны, автор — создатель данного произведения и его творческая воля находит выражение в творческом акте. Но частная воля автора, не выраженная в творческом акте, может ничего не значить для нас. Так, например, в стихотворении «Редеет облаков летучая гряда» Пушкин не велел печатать трех последних стихов, потому что в них был намек на определенное лицо. Пушкин понимал, что без этих стихов стихотворение теряет смысл, и тем не менее хотел их исключить. Можем ли мы сейчас считаться с этой волей Пушкина?

Только путем изучения текста можно установить «волю» автора. Это и есть установление точного текста.

<...> В старой текстологии существовал термин «канонический текст». Это неудачное название. Не говоря уже о библейском происхождении термина, самая жесткость понятия «канонический» исключает возможность какого-либо иного решения, кроме положительного или отрицательного. А такого категорического решения быть не может. Для исследователя все редакции одинаково интересны, он должен изучить все и извлечь из них всё необходимое.

Но при печатании текста встает вопрос об основной редакции... Вопрос о выборе редакции не может решаться механически. В 90 процентах последняя редакция дает наилучший в художественном смысле текст. Но бывают и здесь сложные привходящие обстоятельства. Выбор последней редакции не должен исключать критики текста лишь на том основании, что это — последняя редакция (что еще не значит — лучшая)... С каким критерием подходить к последней редакции? Здесь возможен критерий исторический и эстетический, понимаемый как социально-историческая категория, а не субъективная оценка». *(Из лекции для сотрудников и аспирантов Института русской литературы Академии наук СССР, читанной 12 и 19 декабря 1952 года.)*

К стр. 178.

Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. Т. I. Спб., 1914, стр. XIII

К стр. 185.

В настоящее время хранится в Рукописном отделе Института русской литературы Академии наук СССР с шифром Ф 244, оп. 1, № 838, лл. 13 об. — 14.

К стр. 187.

В современных изданиях Пушкина стихотворение «Воспоминание» печатается в окончательной редакции Пушкина, а варианты даются в разделе «Ранних редакций». См. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в десяти томах. Изд. 2-е. Т. III. М., Изд. Акад. наук СССР, 1957, стр. 759.

К стр. 189.

Данная мысль являлась глубоким убеждением автора и подтверждение ее мы находим в его поздних текстологических работах и высказываниях. См. примечание к стр. 177.

К стр. 191.

...Льзя ли жить мне, я сказал». — Четвертый стих цитируемого стихотворения поэта конца XVIII века Н. Николева известен в печати в иной редакции: ««Жизнь прости на век!» — сказал».

...А. Н. Пыпин. Подделки рукописей и народных песен. — См. также: *Сперанский М. Н.* Русские подделки рукописей в начале XIX века (Бардин и Сулакадзев). — В кн.: Проблемы источниковедения. Т. V. М., Изд. Акад. наук СССР, 1956, стр. 44—101, а также: *Покровская В. Ф.* Еще об одной рукописи А. И. Сулакадзева (к вопросу о поправках в рукописном тексте). — «Труды Отдела древней русской литературы», т. XIV, М. — Л., 1958, стр. 634—636.

К стр. 195.

«Демон». Поэма М. Ю. Лермонтова по списку 1838 г. — «Русский вестник», т. CCI, 1889, № 3. То же в издании: *Лермонтов М. Ю.*

Соч. Первое полн. изд. В. Ф. Рихтера под ред. П. А. Висковатова. М., 1889.

«Горе от ума», комедия в четырех действиях. в стихах, А. С. Грибоедова. Редакция полного текста, примечания и объяснения составлены И. Д. Гарусовым. Спб., 1875.

К стр. 196.

Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. Под ред. и с примеч. проф. Д. И. Абрамовича. Спб., изд. Акад. наук, 1910. (Акад. библ. русских писателей, вып. 4-й).

К стр. 198.

Пушкин А. С. Соч. Ред. П. А. Ефремова. Спб., 1880.

К стр. 199.

Между тем редакторы собраний сочинений часто приводят дату, не соблюдая никаких оснований к тому. — Исследователи творчества Пушкина всесторонним комментированием отдельных произведений добились уточнения, а иногда и полного пересмотра датировок. Именно отсутствие такого всестороннего комментария к изданию собрания сочинений А. С. Пушкина, предпринятому Академией наук СССР в 1936 году, сделало это издание недостаточно авторитетным в смысле датировок. В статье 1956 года «Проблемы изучения Пушкина» (не опубликована) Б. В. Томашевский пишет: «На очереди еще много задач; отмечу из них одну: полное, или, как это часто называют, синтетическое или комплексное изучение произведений Пушкина. Такое изучение было достоянием комментария, печатавшегося при собрании сочинений. Я говорю о монографическом изучении каждого произведения в отдельности, в его связи с другими произведениями. Как известно, академическое издание вышло в свет без таких примечаний. Не говоря уже о том, что тем самым нанесен большой ущерб читателю, который не может по данному изданию навести справок, необходимых для понимания текста, из этого проистекают основные ошибки издания. *Так, немотивированная датировка не может быть предметом критики, следовательно, всегда внушает подозрение в ошибочности*». (Курсив наш. — *Ред.*)

...Много совершенно произвольных дат ввел в хронологию пушкинских произведений Ефремов. — *Пушкин А. С.* Соч. Ред. П. А. Ефремова. Спб., 1880.

К стр. 203.

Разумеется, автор здесь не имел в виду чисто академические издания полных собраний сочинений, в которые включается все, что написано рукою данного автора. Такого рода документы, имеющие иногда очень важное биографическое значение, обычно составляют особый том.

В характеристике хронологического принципа здесь заключен элемент полемизма, борьбы с окостеневшими основами дореволюционной академической филологии. Этот полемизм был плодотворен в период становления советской текстологии.

К стр. 204.

...собрание сочинений Пушкина издания Академии наук. — Неполное издание 1900—1929, см. примечание к стр. 177.

...на первое место ставил свои поэмы, очевидно — доминирующий его жанр. — Под редакцией Б. В. Томашевского вышло несколько изданий сочинений Пушкина, построенных в соответствии с планами самого поэта. Таковы издания: *Пушкин А. С.* Соч. ГИЗ, 1924 (первое из пяти изданий) и более полное издание, с избранными письмами (ГИХЛ, 1936—1937), а также: *Пушкин А. С.* Стихотворения. Тт. I—III. Л., «Сов, писатель», 1955. (Библиотека поэта. Большая серия).

К стр. 205.

...Сочинения Грибоедова.., надо печатать начиная с «Горя от ума». — В настоящее время так и принято.

...В области лирики голая хронология часто искажает восприятие творчества писателя. — В своих лекциях по текстологии Б. В. Томашевский отмечал, что с «хронологическим принципом сталкивается принцип цикличности. Цикличность нарушает хронологию. «Повести Белкина» — цикл, но повести выходили в разное время. Стихи о Кавказе составляли у Пушкина цикл, хотя писались в разное время, то же было с циклом «Подражания древним». В угоду хронологическому принципу циклы эти в изданиях Пушкина разрушены. (*Из лекции, читанной 19 декабря 1952 года в Институте русской литературы Академии наук СССР.*)

...у Лермонтова.. приходится преодолевать длинную историю его ученических опытов. — Большая часть изданий сочинений Лермонтова издаются и в настоящее время по хронологическому принципу. По иному плану, выдвинувшему на первые места зрелые произведения Лермонтова, построено издание: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М. — Л., 1948.

К стр. 206.

...Делать из них мешанину, подчиненную хронологии. — Многолетний редакторский опыт показал автору данной книги опасность и чрезмерного увлечения повторения прижизненных сборников в современных собраниях сочинений. Эта система приводит к неудобной для читателя многослойности разделов (особых отделов требуют те произведения, которые не могли войти в сборник по цензурным причинам, по незавершенности и т. д.).

Каллаш Вл. О хронологии басен Крылова. — «Известия Отделения русского языка и словесности Акад. наук», т. XII, кн. 1, 1907, стр. 205—218.

К стр. 207.

Образцом историко-текстового и библиографического комментария в чистом виде могут служить примечания к Полному собранию сочинений А. С. Пушкина, т. I—XVI (Изд. Акад. наук СССР, 1937—1950).

К стр. 208.

...Заметки о принципах, положенных в основе издания его редактором. — Такие заметки, объясняющие принцип отбора и композиции, можно найти во многих изданиях. Четкое место они находят в изданиях «Библиотеки поэта», основанной М. Горьким (краткая характеристика в «Малой серии», более развернутая — в «Большой»).

К стр. 210.

...у Венгерова получилось шеститомное собрание статей о Пушкине. — В своей статье 1956 года «Основные этапы изучения Пушкина» (не публиковалась) Б. В. Томашевский пишет об издании под редакцией С. А. Венгерова, что в ней «внимание было обращено не столько на текст Пушкина, сколько на статьи и примечания» и что издание это следует «рассматривать как пушкиноведческие сборники».

Образец подробного историко-литературного комментирования см. также в издании: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 7. Драматические произведения. Изд. Акад. наук СССР, 1935.

Эта категория комментария — самая ответственная и требующая наибольшего критицизма. — По поводу реального комментария автор данной книги позднее высказывался так: «Реальный комментарий обыкновенно самая слабая часть издания. Он должен помочь современному читателю понять текст, когда у читателя возникает вопрос, но еще в большей степени, когда у него не возникает вопроса, а текст имеет смысл, воспринимаемый неверно. Последние-то случаи обычно и не разъясняются. Комментарий чаще всего дается по именам (хотя они иной раз широко известны). Контекст исчезает. За словом не видят текста. Худший способ комментирования: алфавитный список в конце, совершенно оторванный от текста, для объяснения берется первое попавшееся слово. Или: объяснения слова вообще верны, но не для того значения, в каком оно употреблено в данном тексте. Составление реального комментария — мучительная вещь в стилистическом отношении: о сложных вещах нужно сказать просто и очень коротко. Но часто и общеизвестные вещи объясняются очень запутанно. Неверные объяснения перепечатываются из издания». *(Из лекции, читанной в Институте русской литературы Академии наук СССР 19 декабря 1952 года.)*

К стр. 215.

Вопрос о пределах сохранения этих особенностей для массовых изданий классиков до сих пор не нашел серьезного филологического разрешения; в нем, по словам Б. В. Томашевского, «отсутствует принцип историзма».

К стр. 219.

Отрывок из обзора Б. В. Томашевского «Издания стихотворных текстов» — «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 1055—1057. Здесь дана лишь общая, теоретическая часть, являющаяся введением к данной статье.

К стр. 224.

Критическая статья, написанная Б. В. Томашевским в 1951 году по просьбе дирекции Гослитиздата. Не публиковалась. Хотя многие критические замечания автора устарели, характер их достаточно поучителен.

К стр. 242.

Вопросу художественного оформления изданий классиков Б. В. Томашевский всегда уделял большое внимание. См., например, его статью «Пушкинская книга и художник» («Литературный современник», 1937, № 1, стр. 218—222).

К стр. 243.

По этому принципу иллюстрировано однотомное издание сочинений А. С. Пушкина под ред. Б. В. Томашевского (Гослитиздат, 1935; то же, 1936; изд. 2-е испр. и доп., 1937).

К стр. 244.

Докладная записка, составленная Б. В. Томашевским в 1950 году для Института русской литературы Академии наук СССР и Издательства Академии наук СССР в связи с разработкой программы издания русских классиков.

К стр. 248.

Работа по установлению окончательного текста стихотворения Пушкина «Клеопатра» была проделана Б. В. Томашевским для редактированного им десятитомного издания собраний сочинений А. С. Пушкина (Изд. Акад. наук СССР). Статья была напечатана в «Ученых записках» Ленинградского государственного университета (№ 200, Серия филол. наук, вып. 25, 1955, стр. 216—227).

К стр. 266.

Эти стихи в полном собрании сочинений А. С. Пушкина в десяти томах (изд. 2-е, М., Изд. Акад. наук СССР, 1957) помещены в тексте повести «Египетские ночи», т. VI, стр. 386—389.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Борис Викторович Томашевский

«ПИСАТЕЛЬ И КНИГА»

Редактор *А. Э. Мильчин*
Оформление художника *О. В. Лепятского*
Художественный редактор *В. П. Богданов*
Технический редактор *Е. Я. Рейзман*
Корректор *Р. Г. Панфилова*

Подписано в печать 21/XI 1958 г. Сдано в производство 17/XII 1958 г.
По оригиналу-макету
Форм. бум. $84\times108^1/_{32}$. Печ. л. 8,75 (условных 14,35).
Уч.-изд. л. 15,7 Тираж 5000 экз. Ш-10131

«Искусство», Москва И-51, Цветной бульвар, 25.

Изд. № 18876. Заказ тип. № 1090.

20-я типография Московского городского совнархоза
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

Цена 9 р. 35 к.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
131	17 сверху	тем	и тем
159	6 снизу	при подчиненных	или подчиненных
167	6 сверху	чем одни	причем одни
167	10 снизу	«Вѣ лѣсах	«Въ лѣсах
190	22 »	историко-библиографический	историко-биографический
198	7 сверху	был	было
275	19 снизу	повторения	повторением
276	5 сверху	в ней	в нем
276	27-28 »	из издания».	из издания в издание».

Зак. 1090